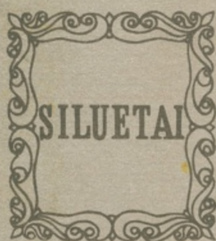


Romenas Rolanas

HENDELIS

Romenas
Rolanas

HENDELIS

Romenas Rolanas
HENDELIS

Iš prancūzų kalbos vertė
VYTAUTAS KAUNECKAS



VILNIUS
1983

85.23(3)
Ro-82

Romain Rolland HAENDEL
Éditions Albin Michel, Paris, 1951

Vertimą recenzavo
A. TAURAGIS

R $\frac{4803020000—190}{M852(08)—83}$ 301—83

Kolosaliai Hendelio kūrybai apžvelgti nepakanka kelerių metų tyrinėjimų ir poros šimtų puslapių. Norint tinkamai parašyti apie jo gyvenimą, reikėtų ištiso gyvenimo — ir to dar neužteko darbštuoliui bei entuziastui Chryzanderiui, nors visą jam paskyrė. Padarėme, ką galėjome; tebus mums atleista už klaidas! Šia nedidele knygele neužsimota nieko daugiau, tik duoti trumpą Hendelio gyvenimo ir estetikos apybraižą. Kitoje knygoje išsamiau panagrinėsiu Hendelio būdą, kūrybą ir jo laikus.*

R. R.

1910 metų balandis.

---

* Žr. paaiškinimus knygos gale. *(Vert. past.)*

GYVENIMAS

Hendelių šeima buvo kilusi iš Silezijos[1]. Senelis, Valentinas Hendelis, turėjo metalinių indų dirbtuvę Breslau mieste. Tėvas, Georgas Hendelis, buvo barzdaskutys chirurgas Saksonijos, paskui Švedijos, po to imperatoriaus armijose ir pagaliau asmeninėje hercogo Augusto Saksoniečio tarnyboje. Jis buvo gana turtingas ir 1665 metais Halėje nusipirko gražų namą, kuris ir šiandien tebestovi. Vedė du kartus: 1643-aisiais — dešimt metų vyresnę barzdaskučio našlę, iš kurios susilaukė šešių vaikų, ir 1683-aisiais — trisdešimt metų jaunesnę pastoriaus dukterį, kuri jam pagimdė keturis vaikus; antrasis buvo Georgas Fridrichas.

Abu tėvai buvo iš to lemto XVII amžiaus miestiečių sluoksnio, kuris sudarė puikią dirvą talentams ir tikėjimui augti. Hendelis chirurgas buvo milžiniško ūgio, rimtas, griežtas, energingas, labai pareigingas, be to, mėgo žmogui padaryti gera ir pasitarnauti. Jo portrete matyti didelis nuskustas veidas, kuris, atrodo, nedažnai šypso; išdidžiai pakelta galva, niūrios akys, ilga nosis, valinga burna; ant pečių — kuplūs balti sugarbanoti plaukai; juoda šlikė, nėrinių antkaklis, juodas satino švarkas: išvaizda — kokio parlamentaro. Motina buvo ne mažiau tvirto charakterio. Pastorių giminės iš tėvo ir motinos pusės, persiėmusi biblijos dvasios, ji buvo kupina ramaus ryžto, kurį parodė, kai šalį niokojo maras. Jos seserį ir brolį nusinešė baisioji liga. Susirgo ir tėvas; ji nesutiko pasišalinti, ramiai liko prie jo patalo. Tada jau buvo susižiedavusi. Abu sutuoktiniai garsiajam savo sūnui perduos jei ne grožį, kurio juodu neturėjo — dėl to nė nesirūpino,— tai bent fizinę ir moralinę sveikatą, stotingumą, aiškų ir praktišką protą, darbštumą, nesuardomą ramios savo valios metalą.

[1] Hendelių genealogijos medį sudarė Karlas Eduardas Ferstemanas (*Förstemann G e o r g F r i e d r i c h H ä n d e l's S t a m m b a u m, Breitkopf,* 1844). Hendelių pavardė buvo labai paplitusi Halėje įvairiomis formomis (*Hendel, Hendeler, Händeler, Hendtler).* Iš pradžių ji reiškė: pirklys. G. F. Hendelis itališkai ją rašė *Hendel,* angliškai ir prancūziškai — *Handel,* vokiškai — *Händel.*

* * *

Georgas Fridrichas Hendelis gimė Halėje 1685 metų vasario 23 dieną, pirmadienį[2]. Jo tėvui tada buvo šešiasdešimt treji, motinai — trisdešimt ketveri metai[3].

Halės miesto politinė padėtis buvo ypatinga. Jis priklausė Saksonijos kurfiurstui; paskui pagal Vestfalijos sutartį buvo paskirtas Brandenburgo kurfiurstui, tačiau ji leido miestą valdyti iki gyvos galvos hercogui Augustui Saksoniečiui. 1680 metais, Augustui mirus, Halė galutinai atiteko Brandenburgui, ir didysis kurfiurstas 1681 metais į ją atvyko priimti iškilmingos priesaikos. Taigi Hendelis gimė prūsas. Bet jo tėvas tarnavo pas Saksonijos hercogą ir tebepalaikė santykius su Augusto sūnumi Johanu Adolfu, kuris, prūsams aneksavus Halę, savo dvarą perkėlė į kaimyninį Veisenfelso miestą. Tad Hendelis vaikystėje atsidūrė tarp dviejų intelektualinių židinių — Saksonijos ir Prūsijos. Beje, meniškesnė ir arčiau jo buvo Saksonija. Į Veisenfelsą kartu su hercogu emigravo dauguma meno žmonių: ten gimė ir mirė[4] genialusis Heinrichas Šiucas*; ten Hendelis rado pirmąją atramą ir buvo pripažintas jo, dar vaiko, pašaukimas.

Anksti pasireiškusiems mažojo Georgo Fridricho muzikiniams polinkiams kategoriškai pasipriešino tėvas[5]. Garbusis chirurgas ne tik nepasitikėjo, bet netgi savotiškai bjaurėjosi menininko profesija. Taip į ją žiūrėjo beveik visi dori vokiečiai. Muziko amatą diskreditavo anaiptol nepavyzdingu savo elgesiu kai kurie menininkai palaidumo laikais, kurie atėjo po trisdešimties metų karo[6]. Beje, XVII amžiaus vokiečių miestiečių pažiūra į

---

[2] Po mėnesio, 1685 metų kovo 21 dieną, Eizenache gimė Johanas Sebastianas Bachas.

[3] Iš keturių antrosios santuokos vaikų pirmasis mirė gimdamas. Georgas Fridrichas turėjo dvi seseris: vieną dvejais, kitą penkeriais metais jaunesnę.

[4] 1672 metais.

[5] Visur galima pasiskaityti legendinių anekdotų apie mažąjį Hendelį, kuris naktį išlipdavęs iš lovos ir eidavęs slapčia skambinti nedideliu klavesinu palėpėje.

[6] Žr. pratarmę, kurią Leipcigo šv. Tomo bažnyčios kantorius Tobijas Michaelis* parašė savo knygos *Musikalische Seelenlust* (1637) antrajai daliai, o iš Rozenmiulerio gyvenimo — pasakojimą apie skandalą, dėl kurio šis didis muzikas 1655 metais turėjo bėgti į užsienį (*August Horneffer Johann Rosenmüller*, 1898).

muziką mažai kuo skyrėsi nuo mūsų, prancūzų, XIX amžiaus miestiečių: jiems tai buvo pramoginis menas, o ne rimta profesija. Daugelis ano meto meistrų — Šiucas, Rozenmiuleris*, Kunau*,— prieš atsidėdami muzikai, buvo teisininkai arba teologai, arba net kurį laiką praktikavo abi profesijas. Hendelio tėvas irgi norėjo, kad sūnus taptų įstatymininku. Tačiau kelionė į Veisenfelsą nugalėjo jo pasipriešinimą. Hercogas, pasiklausęs, kaip septynmetis Hendelis groja vargonais, pasišaukė tėvą ir patarė nestoti skersai kelio sūnaus pašaukimui. Tėvas, kuriam tokie patarimai būtų atrodę labai blogi, jei juos būtų davęs kas nors kitas, be abejo, nusprendė, jog jie labai geri, jei juos duoda hercogas, ir, neatsisakydamas sumanymo, kad sūnus studijuotų teisę (nes buvo toks pat užsispyręs, koks vėliau pasirodė esąs ir sūnus), sutiko leisti jam mokytis muzikos. Grįžęs į Halę, nusivedė jį pas geriausią šio miesto muzikos mokytoją, vargonininką Fridrichą Vilhelmą Cachovą *(Zachow)*[7].

* * *

Cachovas buvo plataus proto žmogus ir geras muzikas, kurio didumas ir reikšmė teisingai įvertinti tik prieš kelerius metus[8]. Jo įtaka Hendeliui buvo lemiama. To neslėpė nė pats Hendelis[9]. Mokytojas veikė mokinį dvejopai: dėstymo metodu ir savo, menininko, asmenybe.

„Šis žmogus buvo labai stiprus savo mene,— rašo Matezonas[10],— ir turėjo tiek pat talento kiek ir gerų norų... Hendelis Cachovui taip patiko, kad manė niekad negalėsiąs parodyti jam pakankamai meilės ir gerumo. Pirmiausia Cachovas pasistengė

---

[7] Tokia yra tiksli šios pavardės rašyba, nors paprastai rašoma *Zachau*. F. V. Cachovas gimė 1663 metais Leipcige (jo tėvas buvo berlynietis) ir anksti, 1712-aisiais, mirė.

[8] Maksui Zeifertui* paskelbus Cachovo kūrinius veikale *Denkmäler deutscher Tonkunst* („Vokiečių muzikos meno paminklai"), XXI ir XXII t., *Breitkopf*, 1905.

[9] Matezonas* tai irgi aiškiai patvirtino. Tačiau mūsų dienų istorikai — Chryzanderis, Folbachas, Krečmaras, Sedlis Teiloras — į šiuos pasisakymus neatsižvelgė: jie priskyrė juos Hendelio didžiadvasiškumui arba Matezono piktiems norams. Apie Cachovą sprendė — labai rūsčiai — nebūdami susipažinę su jo kūriniais. Paskelbus juos *Denkmäler* tomuose, joks bešališkas protas negali Cachove neatpažinti tikrosios Hendelio stiliaus ir net, sakytum, jo genialumo pradžios.

[10] *Lebensbeschreibung Händels* (1761).

jį supažindinti su harmonijos pagrindais. Paskui nukreipė jo mintis į kompozicijos meną, pamokė, kaip muzikos idėjoms suteikti tobuliausią formą, rafinavo jo skonį. Cachovas turėjo puikią italų ir vokiečių muzikos kolekciją. Parodė Hendeliui skirtingus įvairių tautų rašymo ir komponavimo būdus, be to, kiekvieno kompozitoriaus teigiamybes ir trūkumus. Norėdamas, kad jo mokymas būtų ne tik teoriškas, bet ir praktiškas, dažnai duodavo jam atlikti uždavinių (komponuoti vienu ar kitu stiliumi)..."

Tad šis išties europiškai plačios dvasios mokymas neužsitvėrė vienoje kurioje muzikinėje mokykloje, o sklandė ties visomis mokyklomis ir padėjo įsiminti visų jų turtus. Kas galėtų nesuvokti, kad tai buvo nuolatinė Hendelio praktika ir jo genijaus, susidedančio iš daugybės įvairių genijų, esmė! Viename 1698 metais datuotame jo rankraštyje, kurį jis saugojo visą gyvenimą, pasak Chryzanderio, buvo Cachovo, Alberčio (Heinricho Alberto)*, Frobergerio*, Krigerio*, Kerlio*, Ebnerio, Štrunko* arijų, chorų, kapričų ir fugų, kurias jis nusikopijavo mokydamasis pas Cachovą. Jis niekad nepamiršo šių senųjų meistrų, kurių aiškų prisiminimą randame garsiausiuose jo kūrinių puslapiuose[11]. Pas Cachovą jis, be abejo, vartė ir pirmuosius tada išėjusius Kunau rinkinius klavyrui[12]. Be to, Cachovui, matyt, buvo pažįstami kūriniai Agostino Stefanio[13], kuris vėliau Hendeliui rodė tėvišką draugiškumą, ir jis su simpatija sekė Hamburgo draminį muzikinį sąjūdį[14]. Taigi mažasis Hendelis savo mokytojo dėka turėjo gyvą senosios ir naujosios Vokietijos muzikos išgalių sąvadą ir, jo vadovaujamas, įsiminė tiek senojo kontrapunkto architektonikos, tiek gražaus, melodingo bei raiš-

---

[11] Kerlio motyvai pastebimi viename Hendelio Koncerte vargonams ir viename *concerto grosso*. Viena Kerlio kancona ir Štrunko *Capriccio* ištisi perimti dviejuose oratorijos „Izraelis Egipte" choruose (*Max Seiffert Händels Verhältnis zu Tonwerken älterer deutscher Meister, Jahrbuch Peters*, 1907).

[12] Abi Kunau *Klavierübungen* dalys išėjo 1689 ir 1692 metais, *Die frischen Klavierfrüchte* — 1696-aisiais, *Die Biblischen Historien* — 1700-aisiais.— Žr. Kunau kūrinius klavyrui, išleistus Karlo Peslerio *(Päsler)*, veikale *Denkmäler deutscher Tonkunst*, 1901.

[13] Žr. Chryzanderį. Vėliau dar grįšime prie Stefanio kūrybos ir jo santykių su Hendeliu.

[14] Paskelbtų Cachovo kūrinių rinkinyje yra 12 kantatų orkestrui, solistams ir chorams, mišios *a cappella*, trio fleitai, fagotui ir *continuo*, 8 preliudai, fugos, fantazijos, kapričai klavesinui arba vargonams ir 44 choralinės variacijos.

kaus Hanoverio ir Hamburgo italų-vokiečių mokyklų stiliaus paslaptis.

Tačiau asmeninė Cachovo įtaka, kurią jis Hendeliui darė savo dvasia ir menu, buvo ne mažiau stipri kaip jo dėstymo metodikos poveikis. Nustembi, pamatęs, kad jo kūriniai — jų charakteris, stilius — giminingi Hendelio kūriniams. Čia esama ne tik motyvų, melodikos ar temų reminiscencijų[15]. Ta pati jųdviejų meno esmė. Šviesos ir džiaugsmo meno. Jame visiškai nėra pamaldaus susikaupimo ir užsidarymo savyje, būdingo J. S. Bachui, kuris nusileidžia į savo minties gelmes, mėgsta apeiti visus jos vingius ir tylumoje bei vienatvėje kalbasi su savo dievu. Cachovo muzika — tai muzika didelių erdvių, sūkuriuotų freskų, kokias matome XVI ir XVII amžių Italijos katedrų kupoluose, bet joje daugiau tikėjimo. Šiai muzikai, raginančiai veikti, reikia plieno kietumo ritmų, į kuriuos galėtų atsiremti dar labiau pasmarkėdama. Joje yra triumfo motyvų, iškilmingų, plačių ekspozicijų[16], pergalės maršų, kurie viską pakely triuškina, niekad nesustoja ir kuriuos pabrėžia, paakina linksma, šokinėjanti melodika[17]. Joje yra pastoralinių motyvų, goslių ir tyrų svajonių[18], heleniško aromato šokių ir dainų, kurioms akompanuoja fleitos[19], šypsančio virtuoziškumo, džiaugsmo, kuris svaiginasi pats savimi, besisukiojančių linijų, vokalizių arabeskų, balso trelių, kurios liejasi su *arpeggio* ir nedidelėmis smuikų bangomis[20]. Sujunkime šiuos du bruožus — herojinį ir pastoralinį, kariškus maršus ir džiugius šokius. Gausime hendeliškus paveikslus: Izraelio tautą ir moteris, šokančias priešais

---

[15] Plg. 4-osios kantatos *Ruhe, Friede, Freud'und Wonne* tenoro ariją *O du werter Freudengeist* (p. 71) ir akompanimentą bei *ritornello del violini unisoni* su Hendelio oratorijos „Acis ir Galatėja" Polifemo arija. Plg. 8-osios kantatos (p. 189) boso ariją su gerai žinoma instrumentine pjese, naudojama kaip *sinfonia* „Heraklio" antrajame veiksme. Plg. 8-osios kantatos *Lobe den Herrn, meine Seele* tenoro ariją su valtorna *Kommt, jauchzet* (p. 181) su oratorijos „Mesijas" soprano arija. Be to, kantatoje *Ruhe, Friede* (p. 83) galima rasti eskizą garsiajam oratorijos „Jozujė" Jericho sienų sugriovimo chorui.

[16] Ten pat, p. 159 ir 260.

[17] Ten pat, p. 97, boso arija su keturiais *clarini* ir *tamburi*, p. 269 ir toliau — didelis choras ir trijų dalių kariškas maršas, kur jau girdėti „Judo Makabiejaus" tonai.

[18] Ten pat, p. 122.

[19] Ten pat, p. 113, 122.

[20] Ten pat, p. 110, 141, 254, 263.

nugalėjusiąją kariuomenę. Cachove rasime apmatus monumentaliųjų Hendelio konstrukcijų, jo *Alleluja* — kalnų, šaukiančių iš džiaugsmo,— kolosaliųjų *Amen*, kurie vainikuoja jo oratorijas lyg švento Petro bažnyčios kupolas.[21]

Pridėkime dar ir tai, kad Cachovą kur kas labiau vilioja instrumentinė muzika[22], todėl jis ypač mėgsta vokalinius *soli* jungti su instrumentiniais ir žmogaus balsą labai dažnai suvokia kaip instrumentą, kuris koncertuoja ir groja kartu su kitais instrumentais, drauge su jais sudarydamas dekoratyvines, harmoningai persipynusias girliandas.

Žodžiu, ne tiek intymus, kiek ekspansyvus, saulėtas menas. Ne be emocionalumo[23]. Bet visų pirma — raminantis, stiprinantis ir teikiantis laimę. Tai optimistinė muzika, kaip ir Hendelio.

Žinoma, „mažo formato" Hendelis, daug trumpesnio kvapo, ne tokios turtingos išmonės ir, svarbiausia, ne toks pajėgus plėtoti muzikinę mintį. Negana išjudinti milžiniškas armijas, kurios žygiuoja ir šoka,— reikia turėti ir pakankamai stiprias kinkas,

---

[21] Ten pat, 8-oji kantata *Lobe den Herrn, meine Seele*, p. 166; vokiškas *Alleluja* su džiūgaujančių vokalizių srautu, ypač p. 192, didelis baigiamasis choras.

[22] Žr. gražų jo trio fleitai, fagotui ir klavesinui (p. 313). Tai nedidelis keturių dalių (1. *Affettuoso*, 2. *Vivace*, 3. *Adagio*, 4. *Allegro*) kūrinys, kuriame aiškus itališkas gracingumas puikiai sujungtas su vokiškuoju *Gemüt* (dvasingumu.— *Vert. past.*).

Kantatų orkestras kartais naudoja tik styginius su vargonais arba klavesinu. Bet apskritai Cachovo paletė gana turtinga ir — be violų, violetų, violončelių — joje yra arfos, obojai, fleitos, medžioklės ragai, fagotai ir *bassonetti*, iki keturių *clarini* (aukšto registro trimitai) ir būgnai. (Kantata *Vom Himmel kam der Engel Schar.*) Cachovas mėgaujasi šių instrumentų tembrus derindamas su žmogaus balso tembrais solo arijose. Vienai tenoro arijai akompanuoja solo violončelė, kitai — du medžioklės ragai; vienai boso arijai — solinis fagotas, kitai — keturi *clarini* ir būgnas; soprano arijai — fagotas ir du *bassonetti;* nekalbant apie daugybę labai kruopščiai parašytų arijų, atliekamų su obojais arba fleitomis.

Cachovo dėka Hendelis anksti gerai susipažino su orkestru. Išmoko pas jį groti visais instrumentais ir ypač obojumi, kuriam yra parašęs tiek žavių puslapių. Būdamas dar tik dešimties metų, jis komponavo trio dviem obojams ir fagotui. Vienas anglų lordas, keliaudamas po Vokietiją, aptiko nedidelį šešių tokių trio rinkinį *(Sammlung dreistimmiger Sonaten fur zwei Oboen und Bass, sechs Stück)*, datuotą ana epocha (Hendelio didžiojo leidinio XXVIII t.).

[23] Žr. gražią kantatos *Lobe den Herrn* boso ariją, p. 164.

kad įstengtum iki galo panešti visą statinį po juo nesugniuždamas. Cachovas kelyje sulinksta, jis neturi Hendelio vitalinės jėgos. Bet užtai turi daugiau naivumo, švelnaus nuoširdumo, kažko nekalto ir raustančio, evangeliškos malonės[24].

Jis buvo mokytojas, kokio ir reikėjo Hendeliui, mokytojas, kurį ne vienas didis žmogus turėjo laimės rasti (Rafaeliui buvo Džovanis Santis, Bethovenui — Nefė): geras, paprastas, aiškus, truputį blankus, lygi ir švelni šviesa, kurioje jaunuolis ramiai sau svajoja, visiškai pasikliaudamas savo vadovu, kone broliu, kuris nesistengia jo valdyti, kuris veikiau bando nedidele savo liepsna pakurstyti daug didesnį židinį, savo muzikos upelį įlieti į didžiąją genijaus upę.

* * *

Dar mokydamasis pas Cachovą, mažasis Hendelis apsilankė Berlyne. Pareiškus pagarbą buvusiajam valdovui, Saksonijos kurfiurstui, dėl visa ko reikėjo ją pareikšti ir naujajam, Brandenburgo kurfiurstui. Į šią kelionę, atrodo, buvo leistasi apie 1696 metus; vaikas turėjo vienuolika metų; tėvas sirgo ir negalėjo jo lydėti.

Valdovo rūmai Berlyne gyveno trumpą meno suklestėjimo laikotarpį tarp didžiojo kurfiursto ir karaliaus-seržanto* karų. Muzika čia buvo laikoma didelėj pagarboj kurfiurstės Sofijos Šarlotos, garsiosios Sofijos Hanoverietės dukters, dėka. Ji pasikvietė geriausių Italijos instrumentalistų, dainininkų ir kompozitorių[25]. Įkūrė Berlyno operą[26] ir pati diriguodavo rūmų koncertus. Šis visas sąjūdis, be abejo, buvo paviršutiniškas; jis priklausė tiktai nuo impulso, kurį jam duodavo kunigaikštienė, o ji labiau pasižymėjo sąmoju negu rimtumu: menas jai buvo tik

---

[24] Kai kurios labai paprastos frazės, pvz., „Aplankymo" kantatos *Meine Seel' erhebt den Herrn*, soprano rečitatyvas *Denn er hat seine elende Magd angesehen* (p. 112), turi žavų mergiško nuolankumo aromatą, kurio nebėrastum pas Hendelį.

[25] Smuikininką Torelį*, Antonijų Pistokį*, vieną geriausių italų dainavimo meno meistrų tėvą Atiliją Ariostį*, Džovanį Bonončinį*. Stefanis kunigaikštienei parašė garsių duetų, o Korelis dedikavo paskutiniąją savo Sonatą smuikui op. 5.

[26] Pirmiausia — 1700 metų birželio 1 dieną — joje buvo pastatytas Ariosčio pastoralinis baletas. Generalinėje repeticijoje buvo ir Leibnicas.

aistrinanti pramoga. Tuoj po jos mirties Berlyno muzikos šventės užgeso. Tačiau daug reiškė ir tai, kad bent valandą duota sušvisti gražiojo italų meno liepsnai. O mažasis Hendelis šitaip pirmą kartą suėjo į kontaktą su Pietų muzika[27].

Vaikas, kuris paskambino klavesinu monarchų publikai, susilaukė tokio pasisekimo, kad Brandenburgo kurfiurstas norėjo jį pasilikti savo tarnyboje; jis pasisiūlė Hendelio tėvui nusiųsti mažylį į Italiją, kad baigtų ten mokslą. Senis nesutiko. Jis buvo išdidus: nenorėjo, pasak Meinvoringo, kad jo sūnus per anksti būtų pririštas prie monarcho. Be to, jautėsi greit mirsiąs ir troško dar pasimatyti su vaiku.

Mažasis Hendelis sugrįžo. Per vėlai. Dar kelionėje sužinojo, kad tėvas mirė 1697 metų vasario 11 dieną. Svarbiausios kliūties, užkirtusios kelią jo, muziko, pašaukimui nebebuvo, bet jis jautė tokią didelę pagarbą tėvo valiai, kad prisivertė kelerius metus studijuoti teisę. Pamažu baigęs gimnaziją, 1702 metų vasario 10 dieną — penkeri metai po tėvo mirties — jis įstojo į Halės universiteto teisės fakultetą.

Papročiai Halės universitete buvo pasibaisėtinai brutalūs. Bet čia būta ir intensyvaus minties bei tikėjimo gyvenimo.

Teologijos fakultetas buvo pietizmo židinys[28]. Tarp studentų praktikuota religinės pratybos, kurios sukeldavo ekstazę. Hendelis, kaip ir visada nepriklausomas, laikėsi nuošaliai ir nuo šiurkščių pramogų, ir nuo mistinių kontempliacijų. Jis buvo religingas, tačiau be jokio sentimentalumo. Beje, menininkas vargu ar galėjo sutarti su pietistais, kurių pamaldumas pernelyg

---

[27] Visa, kas buvo pasakota apie jo susitikimą su Ariosčiu ir Bonončiniu, priklauso legendų sričiai. A. Ebertas įrodė, kad Ariostis į Berlyną atvyko tik 1697 metais, o Bonončinis, kuris į Vokietiją atvažiavo tik 1697 metų lapkričio mėnesį, Berlyne, atrodo, buvo ne anksčiau kaip 1702-aisiais. Kad Hendelis būtų galėjęs jį ten sutikti, būtų turėjęs vėl ten užsukti, kai 1703 metais vyko į Hamburgą. Bet tada jam buvo aštuoniolika metų, ir legenda apie vunderkindą, nugalėjusį du garsius italų meistrus, atpuola. (*A. Ebert Attilio Ariosti in Berlin, Leipzig,* 1905.)

[28] Įžvalgi Brandenburgo kurfiurstų politika į Halės universitetą traukė labiausiai nepriklausomų pažiūrų Vokietijos žmones, kurie kitur buvo persekiojami. Tokiu būdu į Halę atvyko pietistai, išvyti iš Leipcigo. Iš čia jų įtaka pasklido po visą Vokietiją, Šveicariją ir Nyderlandus (*Volbach Georg Friedrich Händel* ir *Lévy-Bruhl L'Allemagne depuis Leibniz,* 1890.)

dažnai slopino meną. Net J. S. Bachas, nors širdimi buvo pietistas, turėdavo viešai pasisakyti prieš pietistus, nes jie tam tikromis progomis reikšdavosi kaip jo muzikos priešai[29]. Dar daugiau pagrindo taip laikytis buvo Hendeliui, visiškai nelinkusiam į misticizmą.

Jam nerūpėjo nei religija, nei tuo labiau — teisė. O juk jo mokytojas buvo žymiausias ano meto Vokietijos profesorius, Christianas Tomazijus, raganų teismų priešininkas[30], reformavęs teisės dėstymą, įtraukęs į jį germanų papročių kursą, nesiliovęs kovoti su šiurkščiais arba beprasmiškais universitetų papročiais, kastos dvasia, pedantizmu, nemokšiškumu, veidmainyste ir teisiniu bei religiniu žiaurumu.

Jei ir toks dėstymas neįstengė Hendelio pririšti prie teisės, tai dėl to, žinoma, nebuvo kaltas šis profesorius: visoje ano meto Vokietijoje nebuvo skaitoma įdomesnių už jo paskaitų, ir niekas nebūtų galėjęs jauno žmogaus protui atverti vaisingesnio veiklos lauko. Tikriausiai nė Bethoveno tai nebūtų nesujaudinę. Bet Hendelis buvo grynas muzikas, net įsikūnijusi muzika, tad niekad niekas nebūtų pajėgęs nuo jos nukreipti jo minčių.

Tais pat metais, pradėjęs klausytis teisės fakultete paskaitų, jis susirado vargonininko vietą Halėje — nors buvo liuteronas,— „reformatų" bažnyčioje, kurios vargonininkas būtinai turėjo priklausyti šiai konfesijai. Hendeliui buvo dar tik septyniolika metų[31]. Šis paprastas faktas rodo, kokį didelį muziko autoritetą jau turėjo savo mieste šitas studentukas teisininkas[32]. Jis buvo

---

[29] Žr. puikias A. Piro studijas apie J. S. Bachą.

[30] Kaip žinome, raganų teismai buvo viena tos epochos žudikiškų manijų. Suskaičiuota, kad aukų, sudegintų ant laužo už raganavimą per vieną šimtmetį, buvo daugiau kaip šimtas tūkstančių. Fridrichas II sakydavo: „Jei moterys Vokietijoje gali ramiai sau senti ir mirti, turi būti už tai dėkingos Tomazijui."

[31] Sutartis sudaryta su katedra vieneriems metams 1702-ųjų kovo 13 dieną, mėnuo po įstojimo į teisės fakultetą.

[32] Telemanas, 1701 metais keliavęs pro Halę, rašo, kad susipažinęs su Hendeliu, kuris jau tada buvęs ten svarbus žmogus *(dem damals schon wichtigen Herrn Georg Friedrich Händel)*. Keistas epitetas šešiolikos metų vaikui! Chryzanderis ne be reikalo pabrėžia, kad Hendelis anksti subrendo. „Niekas šiuo atžvilgiu jam neprilygo, net J. S. Bachas, kuris vystėsi lėčiau."

ne tik vargonininkas, bet ir reformatų gimnazijos mokytojas: du kartus per savaitę duodavo joje dainavimo pamokas. Parsivesdavo namo gabiausius mokinius, sudarydavo iš jų vokalinius ir instrumentinius ansamblius, kurie sekmadieniais koncertuodavo vienoje ar kitoje miesto bažnyčioje. Jis turėdavo rūpintis muzikiniu repertuaru — choralais, psalmėmis, motetais, kantatomis,— kuris kas sekmadienį keisdavosi. Puiki mokykla, norint išmokti greitai ir gerai rašyti muziką. Šitaip susiformavo Hendelio kūrybingumas[33]. Iš šimtų tada sukomponuotų savo kantatų nė vienos jis neišsaugojo[34], tačiau, be abejonės, įsiminė ne vieną jų idėją ir panaudojo vėlesnėse kompozicijose; jis niekada nieko nepamesdavo — gyvenimo eigoje vis iš naujo dorodavo senus savo išradimus; tai galima paaiškinti ne skubėjimu dirbti, o jo minties vienybe ir tobulumo poreikiu.

Hendelis neatnaujino metams sudarytos sutarties su Halės katedra ir nebetęsė studijų universitete. Vargonininkaudamas jis suvokė savo jėgą muzikoje. Jos nebebuvo galima ilgiau slopinti. Reikėjo ieškoti gyvesnės aplinkos. 1703 metų pavasarį jis paliko Halę ir, vadovaudamasis instinktu bei savo mokytojo Cachovo polinkiais[35], išvažiavo į Hamburgą, vokiečių operos miestą.

* * *

Hamburgas buvo Vokietijos Venecija. Šis nuo karų apsaugotas laisvasis miestas, menininkų ir didžiaturčių prieglobstis, šiaurinės Europos prekių perkrovimo punktas, kosmopolitinis miestas, kuriame buvo kalbama visomis kalbomis, ypač prancū-

---

[33] Jau keletas metų jis komponavo, anot jo paties, „kaip velnias".

[34] Jis čia parašęs dvi oratorijas (labai abejotina), kantatą *Ach, Herr, mich armen Sünder* ir *Laudate Pueri* sopranui solo, šiuos dalykus esą sukūręs prieš išvažiuodamas į Hamburgą.

[35] Alfredas Hoisas pirmas parodė, kaip Cachovą traukė muzikinė drama, kurią jis įvedė net bažnyčioje. Pavyzdžiui, 4-oji iš jo kantatų, *Ruhe, Friede, Freud' und Wonne,* apie kurią labai blogai atsiliepia Chryzanderis, yra fantastinės operos fragmentas: joje vaizduojama, kaip Dovydą kankina pragaro dvasios. Deklamavimas išraiškingas, o choral daro didelį dramatinį efektą. Tad Hendelio teatrinė karjera buvo pradėta ruošti jau Halėje, ir galbūt pats Cachovas jį pasiuntė į Hamburgą. (*A. Heuss Fr. Wilh. Zachow als dramatischer Kantatenkomponist, Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft,* 1909 m., gegužės mėn.)

zų, palaikė nuolatinius ryšius su Anglija, Italija ir, svarbiausia, su Venecija, su kuria stengėsi lenktyniauti. Per Hamburgą prasiskynė kelią į Vokietiją anglų idėjos. Čia išėjo pirmieji vokiečių savaitraščiai[36]. Nuo Hendelio laikų Hamburgas kartu su Leipcigu buvo Vokietijos intelektualinis centras[37]. Niekur kitur Vokietijoje nebuvo taip vertinama muzika, menininkai čia buvo laikomi lygiais turtingiems miestiečiams. Christofas Bernardas, Šiuco mokinys, įsteigė ten garsiąją muzikų draugiją *Collegium Musicum*, ir čia 1677—1678 metais iškilo pirmas vokiečių operos teatras — ne kunigaikštiška opera, atvira tik kunigaikščio pakviestiesiems, o viešoji, visiems prieinama opera, kur už įėjimą reikėjo mokėti. Ją įkuriant, matyt, imta pavyzdys iš Italijos, sekta Venecija.

Tačiau šių dviejų miestų teatrų dvasia buvo labai skirtinga. Venecija mėgo fantastines dramas, kurioms įkvėpimo keistu būdu semtasi iš mitologijos arba antikinės istorijos, o Hamburge, nors jo skonis buvo šiurkštus, o papročiai palaidi, dar buvo likę senojo religingumo. Hamburgo opera buvo atidaryta 1678 metais pastatant Johano Teilės*, Šiuco mokinio, „Pasaulio sutvėrimą" *(Die Schöpfung)*. Nuo 1678 iki 1692 metų joje suvaidinta daug religinių dramų, kurių vienos buvo alegorinio pobūdžio, kitos — įkvėptos biblijos; iš tam tikrų temų jau lyg ir gali spręsti apie būsimas Hendelio oratorijas[38]. Nors šios muzikinės pjesės buvo silpnos, jose eita Vokietijai tinkamo teatro keliu. Atrodo, kad tokios nuomonės laikėsi vienas poetas, pastorius Elmenhorstas, kuris norėjo, kad religinė opera taptų tam tikra vertinga klasikinio meno forma[39]. Deja, visuomenės dvasia buvo nusmukusi, religinis uolumas smarkiai nusilpęs, išskyrus mažumą, kurios tikėjimas buvo įgavęs agresyvų pobūdį, kaip atsitin-

---

[36] Iš dalies dėl anglų publikacijų ir ypač Adisono *(Addison) Spectator* (1711) įtakos. Nuo 1713 metų Hamburge pradėjo eiti *Der Vernünftler*. 1724—1727 metais Hamburgo Patriotinė draugija leido laikraštį *Der Patriot*. Jį buvo numatyta spausdinti 400 egzempliorių tiražu, bet vien Aukštutinėje Saksonijoje užsiprenumeruota 5000.

[37] Pasaulietinės muzikos srityje apie 1728 metus reiškėsi 50 pasižymėjusių meistrų, 150 mokytojų. Tačiau religinei muzikai buvo atstovaujama kur kas prasčiau negu daugumoje didelių Šiaurės Vokietijos miestų.

[38] „Kristaus gimimą", „Mykolą ir Dovydą", „Esterą".

[39] *Dramatologia antiqua-hodierna*, 1688.

ka, kai jis pasijunta ne toks stiprus. Hamburgo publikoje susidarė dvi grupuotės: viena, gausesnė, kuri bodėjosi religija ir norėjo pramogauti teatre; kita, kuri buvo religinga ir nenorėjo operos, nes ji esanti šėtono darbas, *opera diabolica*[40]. Tiedvi grupuotės atkakliai grūmėsi. Jos negalėjo nesutraiškyti patekusios į jų tarpą religinės operos — ir ją sutraiškė. Paskutinį kartą ji buvo atlikta 1692 metais. Hendeliui atvažiavus, jau viešpatavo *opera diabolica* su savo paikiojimais ir palaidu gyvenimu.

Jau aprašiau kitur[41] šį Hamburgo teatro laikotarpį, jo aukso amžių, kuris truko nuo 1692 iki 1703 metų. Hamburge buvo daug palankių sąlygų, kad galėtų suklestėti operos teatras: buvo pinigų ir linkusių juos eikvoti mecenatų, puikus, nors ir negausus, instrumentalistų ansamblis, gana pažangus režisūros menas, daugybė dekoracijų ir scenos mechanizmų, garsių poetų, gerų muzikų ir — labai retas dalykas — poetų ir muzikų, tarp savęs sutariančių, *die sich wohl verstanden*, anot Matezono. Poetai buvo Bresandas fon Volfenbiutelis, įkvėpimo sėmęsis iš prancūzų teatro, ir Christianas Postelis, kurį Chryzanderis maloningai vadina vokiečių Metastazijumi. Silpniausia operos vieta buvo dainavimas. Hamburgo opera ilgai neturėjo dainininkų profesionalų; vaidino studentai ir amatininkai, kurpiai, siuvėjai, vaisių pardavėjos, menko talento ir dar menkesnės dorybės merginos; amatininkams paprastai atrodydavo patogiausia patiems atlikti moteriškus vaidmenis. Ir vyrai, ir moterys muzikoje buvo didžiausi profanai. Apie 1693 metus Hamburgo operą, laimė, iš pagrindų pertvarkė žymus kapelmeisteris Sigizmundas Kuseris*, kuris, darydamas reformas, orkestrui panaudojo prancūzų modelį, o dainavimui — italų. Prancūziją jam, kaip ir visiems užsienio muzikams, įkūnijo Liuli, pas kurį Kuseris Paryžiuje šešerius metus mokėsi. Italijai atstovavo garsus menininkas, apsigyvenęs Hanoveryje, kuriame nuo 1689 iki 1696 metų pastatė dešimt operų,— Agostinas Stefanis iš Venecijos srities.

Šiedu, Italijos ir Prancūzijos, modeliai, be to, Kuserio pavyzdys, padėjo susiformuoti geriausiam Hamburgo operos muzikui

---

[40] *Theatromachia oder die Werke der Finsterniss von Anton Reiser* („Patamsių galybė" *etc.*), 1682.

[41] *Histoire de l'opéra avant Lully et Scarlatti*, 1895, p. 217—222.

Reinhardui Keizeriui*, žmogui, kuris, nors neturėjo charakterio ir galbūt pakankamai žinių, buvo tikrai talentingas[42].

Kai atvyko Hendelis, Keizeris dar neturėjo nė trisdešimties metų, bet jau buvo apgaubtas šlovės. 1695 metais tapęs Hamburgo operos kapelmeisteriu, paskui, 1702 metų pabaigoje, šio teatro direktoriumi, labai gabus, bet lavinęsis paskubom ir netvarkingai, geidulingas, lengvabūdis, jis buvo neginčijamas vokiečių operos valdovas, tipiškas menininkas epochos, kai klestėte klestėjo materialinis gyvenimas ir visus buvo apsėdusi malonumų meilė.

Buvo įrodyta, kad pirmose jo operose esama Liuli[43] ir Stefanio[44] įtakos. Tačiau po šiais skoliniais lengvai atpažįstama jo asmenybė. Jis labai subtiliai jautė instrumentų koloritą. Tuo labai skyrėsi nuo liulistų, kurie truputį su panieka žiūrėjo į orkestro išraiškos galią ir visada buvo linkę duoti pirmauti balsui[45]. O jis, kaip ir jo garbintojas bei aiškintojas Matezonas, laikėsi nuomonės, kad jausmus galima išreikšti vien orkestru[46]. Be to, jis buvo rečitatyvo meistras. Galima net sakyti, kad sukūrė vokiečių rečitatyvą. Jis teikė jam nepaprastai didelę reikšmę, sakė, kad „protingam kompozitoriui dažnai būna taip pat

---

[42] Reinhardas Keizeris gimė 1674 metais Toicherne prie Veisenfelso, mirė 1739-aisiais Kopenhagoje. Žr.: *Hugo Leichtentritt R. K. in seinen Opern, Berlin,* 1901; *Wilhelm Kleefeld Das Orchester der ersten deutschen Oper, Berlin,* 1898; *F. A. Voigt R. K.* (*Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft,* 1890). Keizerio „Oktavija" ir „Krezas" buvo išleisti pakartotinai.

[43] Trijų dalių uvertiūrose su tempo nurodymais prancūzų kalba: *Vitement, Lentement.* Be to, instrumentiniuose preliuduose ir galbūt šokiuose.

[44] Ypač kiek kontrapunktinio pobūdžio duetuose.

[45] „Argi reikia herojumi laikyti orkestrą? — klausia liulizmo teoretikas Leserfas de la Vjevilis.— Ne, dainininką... Taigi tegul mane ir jaudina dainininkas, bet nepaveda to rūpesčio orkestrui, kuris čia yra tik atsitiktinai ir per malonę. *Si vis me fere...* (*Comparaison de la Musique italienne et de la Musique française,* 1705).

[46] „Labai gerai galima,— sako Matezonas,— paprastais instrumentais pavaizduoti sielos didybę, meilę, pavyduliavimą ir t. t., o visus širdies polinkius perteikti paprastais akordais ir jų junginiais, be jokių žodžių, taip, kad klausytojas suvoktų muzikinės kalbos eigą, prasmę, mintį, lyg tai būtų šnekamoji kalba." (*Die neueste Untersuchung der Singspiele,* 1744).

sunku išsireikšti rečitatyvu, kaip ir sugalvoti ariją"[47]. Jis stengėsi tiksliai pažymėti žodžių kirčiavimą, skyrybą, kvėpavimą, nė kiek neaukodamas muzikos grožio. Jo *arioso* rečitatyvas, vidurys tarp prancūzų oratorijos rečitatyvo ir italų *recitativo secco*, buvo vienas rečitatyvo modelių J. S. Bachui[48], ir Matezonas, net pasirodžius J. S. Bachui ir Hendeliui, Keizerį tebelaikė šio žanro meistru. Bet jo gabumai ypač pasireiškė išradinga melodika. Šiuo atžvilgiu jis buvo vienas iš pirmųjų Vokietijos menininkų, XVIII amžiaus pirmosios pusės Mocartas. Jo įkvėpimas buvo sodrus ir širdingas. Kaip rašė Matezonas, „tikroji jo prigimtis buvo švelnumas, meilė... Nuo pat savo kūrybos kelio pradžios iki pabaigos jis mokėjo geidulingus jausmus perteikti taip natūraliai, kad niekas jo šioje tapyboje nepranoko". Jo melodikos stilius, daug toliau nužengęs negu Hendelio ne tik anuo, bet ir kuriuo nors kitu jo gyvenimo laikotarpiu,— laisvas, nesukaustytas kontrapunkto varžtų ir siejasi ne tik su Hendeliu, bet ir su Hase, kuris daug ko iš jo pasisėmė, su Manheimo simfonistais ir Mocartu. Niekad Hendelis, nors buvo didesnis ir tobulesnis, nepasižymėjo tuo žaviu natūralumu, kuriuo dvelkia Keizerio melodijos, tuo gaiviu paprastos laukų gėlės aromatu[49]. Keizeris buvo linkęs į liaudies dainą ir kaimiškas scenas[50]. Tačiau mokėjo pakilti ir į klasikinės tragedijos viršūnes, ir kai kurios pompastiškai skausmingos jo arijos atrodo parašytos Hendelio[51].

---

[47] 1706 metų *Componimenti Musicali* pratarmė. Matezonas pasisakė dar griežčiau: „Norint gerai sukurti netgi vieną rečitatyvą, atsižvelgiant į jausmus ir frazės sandarą, kaip tai darė Keizeris, reikėjo daugiau meninės nuovokos ir sumanumo, negu sukurti dešimt arijų pagal įprastinę praktiką".

[48] Palyginkime su rečitatyvais iš pirmųjų didelių J. S. Bacho kantatų *Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir* ir *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*, parašytų nuo 1709 iki 1712—1714 metų, tokius Keizerio „Oktavijos" (1705) rečitatyvus kaip II veiksmo *Hinweg, du dornenschwangre Krone!* Melodinės slinktys, moduliacijos, harmonija, frazės sandara, kadencijos — viskas ne tiek Hendelio, kiek ypač J. S. Bacho stiliaus.

[49] Žr. „Kreze" (1711) Elmyros ariją su fleita, kuri primena panašią ariją iš Gliuko operos „Echo ir Narcizas".

[50] „Kreze" esanti XVIII a. pabaigos pastoraliniu stiliumi sukurta tokio žanro scena — tikras šedevriukas, beveik lyg būtų Bethoveno.

[51] Pavyzdžiui, belaisvio Krezo daina, primenanti kai kurias „Mesijo" arijas.

Taigi Keizeris Hendeliui buvo kupinas pamokymų ir pavyzdžių, kuriais šis vėliau pasinaudojo[52]. Bet kai kas buvo ir nemalonu. Blogiausia, kad Keizeris išsižadėjo gimtosios vokiečių kalbos. Kol Hamburgo operai vadovavo Postelis ir Šotas, italų kalbos buvo vengiama[53]. Tačiau kai direktoriumi tapo Keizeris, viskas pasikeitė. Savo 1703 metų operoje „Klaudijus" jis pirmas pabandė barbariškai sumaišyti itališkus tekstus su vokiškais. Tai buvo gryna virtuozo fanfaronada — norėjo parodyti, kaip duoda suprasti pratarmėje, kad sugeba italus nurungti jų pačių arenoje. Jis visiškai negalvojo, ar tai nepakenks vokiečių operai. Hendelis, sekdamas jo pavyzdžiu, pirmose savo operose arijas pagal itališkus žodžius maišė su arijomis vokiškiems žodžiams[54], paskui rašė jau tik itališkas operas, ir nuo tada jo muzikinis teatras liko be šaknų, be tautos. O bausmė už šią klaidą buvo tai, kad Vokietija pamiršo Keizerio ir net Hendelio operas, nepaisydama jųdviejų talento.

* * *

Hendelis atvyko į Hamburgą 1703 metų vasarą. Šiuo laikotarpiu jis buvo toks kaip Tornhilo nutapytame portrete, kuris yra Ficviljamo muziejuje Kembridže: ramus, ilgas, truputį arkliškas veidas; didelės rimtos akys, stambi tiesi nosis, plati kakta, energinga burna su putliomis lūpomis; skruostai ir pagurklis jau kiek papurtę; laikosi labai tiesiai; be peruko, su vagneriška berete. „Jis buvo nepaprastai gabus ir geros valios"[55].

Hamburge jis pirmiausia susipažino su Johanu Matezonu.

---

[52] Nurodysiu tik vieną pavyzdį — Oktavijos ariją su dviem didžiosiom fleitom *Wallet nicht zu laut*. Tai vienas poetiškiausių Keizerio dalykų, kurį Hendelis kelis kartus panaudojo savo kūriniuose, net 1720 metų oratorijoje „Acis ir Galatėja".

[53] Postelis, kuris savo libretų prologuose naudojo septynias kalbas, buvo nusistatęs prieš tokį maišymą poezijos kūriniuose, nes, anot jo, „tai, kas puošia mokslininką, darko poeziją".

[54] Kai kuriose vokiečių operose buvo maišomos *hochdeutsch* (vokiečių aukštaičių) ir *plattdeutsch* (vokiečių žemaičių) tarmės, prancūzų ir italų kalbos.

[55] Matezonas.

Matezonas, turėjęs tada dvidešimt dvejus metus — ketveriais vyresnis už Hendelį[56], — buvo kilęs iš turtingos hamburgiečių šeimos ir visapusiškai išsilavinęs. Jis kalbėjo anglų, italų ir prancūzų kalbomis, buvo baigęs teisę, iš pagrindų išstudijavęs muziką, mokėjo groti beveik visais instrumentais, rašė operas, kurių buvo ir libretistas, ir kompozitorius, ir atlikėjas. Svarbiausia tai, kad jis vėliau tapo didžiausiu vokiečių muzikos teoretiku ir pajėgiausiu jos kritiku.

Nors, neapsakomos ambicijos ir aistrų paveiktas, pridarydavo aibes neteisybių, jis buvo stiprios valios, labai sveikas ir labai padorus, savotiškas muzikos Bualo arba Lesingas pusė šimtmečio iki pasirodysiant pastarojo „Dramaturgijai". Viena vertus, natūralumo dėlei jis kovojo su scholastine rutina ir moksline abstrakcija, ir jo devizas buvo *Musik müsse schön klingen* („Muzika turi skambėti gražiai")[57]; jis prisidėjo prie to, kad būtų atsisakyta pasenusių teorijų (solmizacijos, bažnytinių dermių) ir išaiškinta mūsų šiuolaikinė sistema[58].

Antra vertus, jis kovojo dėl vokiečių meno ir dvasios. Lesingą priminė jo patriotinis įkvėpimas, atšiaurus nepriklausomumas, audringas atvirumas, be to, brutali smarkybė. Visos jo knygos

---

[56] Jis gimė Hamburge 1681 metais ir ten mirė 1764-aisiais. Žr. *L. Meinardus J. Mattheson und seine Verdienste um die deutsche Tonkunst,* 1870, ir *Heinrich Schmidt J. Mattheson, ein Förderer der deutschen Tonkunst, Leipzig,* 1897.

[57] Knygoje „Tobulas kapelmeisteris" (*Der vollkomene Kapelmeister,* 1739) jis smarkiai puolė „pitagoriečius" (jų vadovas buvo Lorencas Christofas Micleris iš Leipcigo), kurie stengėsi muziką pajungti matematikai ir protui. Kartu su „aristokseniečiais"* (harmonistais) norėjo muziką išplėšti „iš geležinių gniaužtuvų, negyvo mokslo ir scholastikos skeleto rankų". Įstatymas jam buvo ausis. „Palik varginantį savo meną namie, kad tik nesikankintų ausis. Jei prigimtis ir patyrimas tave moko, kad taip gerai, — daryk tai, grok, dainuok tai, jei blogai, — venk to, panaikink tai." *(Das Forschende Orchester.)* Prieš scholastiką jis statė vaisingą ir gyvą harmonijos mokslą *(Harmonische Wissenschaft),* reikalavo, kad jis būtų dėstomas universitetuose, ir pasisiūlė testamentu paskirti tam tikrą sumą muzikos katedrai gimtojo savo miesto gimnazijoje.

[58] Ypač knygose *Das neueröffnete Orchester* (1713), *Das beschützte Orchester* (1717), *Das forschende Orchester* (1721). Apie turiningiausią jo teorinį veikalą *Der vollkommene Kapellmeister* (1739) galima pasakyti, kad jis ir šiandien galėtų būti laikomas muzikos estetikos pagrindu ir kad davė pradžią nemažai mūsų muzikologijos daliai.

tarytum šaukia: *Fuori Barbari!* („Lauk, barbarai!")[59]. Vienos jo knygos antraštė tokia: „Muzikos patriotas" (*Der musikalische Patriot*, 1728). 1722 metais jis įsteigė pirmą vokiečių muzikos žurnalą *Critica Musica*[60] ir visą gyvenimą aršiai kovojo už sveiką protą, gerą rimtą muziką, „tokią muziką, kuri kalbėtų į širdį ir per klausą jaudintų bei stiprintų protingo žmogaus dvasią gražiomis mintimis ir melodijomis"[61]. Jo muzikos samprata buvo religinė[62]. Jis buvo visapusiškai išsilavinęs, susipažinęs su praeities meno teorijomis, gerai pažinojo svarbiausius italų ir prancūzų autorių kūrinius, bendravo su pirmaeiliais vokiečių muzikos meistrais — Keizeriu, Hendeliu ir J. S. Bachu,— turėjo didelę praktinę patirtį, subtilų kritikos jausmą, nesugadintą ir sodrią kalbą, reiškėsi kaip karštas patriotas,— tad jam buvo skirta tapti didžiuoju Vokietijos muzikų auklėtoju, ir jis juo tapo. Vokiečių menininkai anuo metu gyveno labai išsisklaidę, nevienodo likimo susilaukdavo ir jų kūriniai, kuriems stigo politinės centralizacijos paramos, atsiliepdavo nedidelių miestų bei nedidelių valdovų rūmų skonio svyravimai, ir Matezonas apie pusę šimtmečio vienas buvo vokiečių muzikos tribūna, smegenys, kurios telkė muzikines mintis, suplaukdavusias iš

[59] Jis nepatarė vokiečių muzikams keliauti į Italiją, iš kurios grįžta „tiek daug žąsų, pasipuošusių povo plunksnomis, noriu pasakyti,— su užslėptomis didelėmis silpnybėmis ir nepakenčiamu išpuikimu". Jis prikišo vokiečiams, kad per mažai padeda savo tautos muzikams, kurie kamuojasi sugniuždyti. (*Der vollkommene Kapellmeister* ir *Critica Musica.*)

[60] Dvidešimt keturi šio mėnraščio numeriai išėjo Hamburge su pertraukomis tarp 1722 metų gegužės mėnesio ir 1725 metų. Juose randame poleminių straipsnių muzikos klausimais, korespondencijų ir pasikalbėjimų su muzikais, knygų ir kūrinių aptarimų, gausybę informacijos apie naujausią operą, naujausią koncertą, kurio nors muziko gyvenimą, apie naują klavyrą, dainininkę ir t. t. Svarbiausia, randame solidžios muzikos kritikos, galbūt seniausios. Išsamus Hendelio Pasijos pagal Joną nagrinėjimas dar buvo minimas, kai pati Hendelio Pasija jau buvo užmiršta. Marpurgas 1760 metais rašė, kad „tai galbūt pirmas geras kritikos straipsnis apie chorinę muziką nuo to laiko, kai ji egzistuoja".

[61] *Critica Musica.*

[62] „Kai galvoju apie *Tondichter* (muzikos poetą),— rašė jis,— galvoju apie kai ką daugiau negu apie didį moralistą, didį mąstytoją... Kadaise muzikai buvo poetai ir pranašai." O kitoje vietoje: „Muzika pasižymi tuo, kad tarp visų mokslų ji — didžiausia padorumo mokykla, *eine Zuchtlehre.*" (*Der vollkommene Kapellmeister.*)

visų krašto kampelių, o iš čia spinduliuodavusias į visą šalį. Šitaip buvo išsaugotos Keizerio idėjos, be to, jis pats, jei ne Matezonas, būtų nugrimzdęs į užmarštį, nepalikdamas jokio pėdsako, šitaip pasiekė mus daugybė neįkainojamą vertę XVIII amžiaus muzikos istorijai turinčių atsiminimų, kuriuos Matezonas surinko ir paskelbė monumentaliuosiuose savo *Ehrenpforte*[63]. Jis darė didelę įtaką savo epochai. Jo knygos buvo įstatymas kapelmeisteriams, kantoriams, vargonininkams, muzikos mokytojams.

Ne mažiau veikė jo kritinės pastabos ir patarimai dėl dainavimo stiliaus, aktorių vaidybos. Jis nusimanė apie teatrą. Norėjo, kad scenoje būtų gyvenimo, veiksmo; labai didelę reikšmę teikė pantomimai, „kuri yra nebyli muzika"[64]. Jis vedė kampaniją prieš abejingą ir nenuovokią vokiečių dainininkų ir choristų vaidybą ir norėjo, kad kompozitorius rašydamas visada turėtų galvoje ir tai, kaip reikia vaidinti. „Žinant artistų mimikos žaismą scenoje,— rašo jis,— dažnai gali būti lengviau rasti muzikos idėjų." Tai buvo tikro teatralo kalba[65]. Matezonas, beje, buvo pernelyg didis muzikas, kad muziką pajungtų žodžiui. Jis stengėsi juos suvienyti išlaikydamas abiejų nepriklausomumą, tačiau teikdamas pirmenybę sielai prieš kūną, melodijai prieš žodį. „Žodžiai,— rašė jis,— tai kalbos kūnas. Mintys — sielos. Melodija — sielų auksinė saulė *(güldene Sonne dieser Seelen)*", jas gaubianti stebuklingoji atmosfera.

Būsime nemažai papasakoję apie šį didį, protingą ir bebaimį kritiką, kuris kartu su daugeliu klaidų pasėjo ir daug tiesos.

---

[63] *Grundlage einer Ehrenpforte, worin der tüchtigsten Kapellmeister, Komponisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Werke, Verdienste etc. erscheinen sollen* („Pamatai garbės vartų, kuriuose turi pasirodyti šauniausių kapelmeisterių, kompozitorių, muzikos mokslininkų, garso menininkų ir kt. gyvenimas, darbai, nuopelnai ir kt."), 1740.

[64] *Der vollkommene Kapellmeister,* 1739. Šiame veikale jis skiria labai svarbią studiją vadinamajai „hipokritikai" (pantomimai).

[65] Teorijoje, bet ne praktikoje, nes jo operos labai vidutiniškos. Jis, beje, greitai pasibodėjo teatru. Jam kilo religinių skrupulų. Iš pradžių jis norėjo operą išgryninti, iš teatro padaryti kažką rimta ir šventa *(Ernsthaftes und Heiliges)*, kad jis veiktų mases mokydamas ir dorindamas. (*Musikalischer Patriot,* 1728). Paskui pamatė, kad moralios ir pamokomos jo operos sampratai nėra jokios galimybės realizuotis. Tada jis nustojo ja domėtis ir net apsidžiaugė, kai 1750 metais Hamburgo opera galutinai subankrutavo.

Pakankamai aišku, kokią reikšmę galėjo turėti jaunajam Hendeliui susitikimas su tokiu vadovu, nors vienas ir antras buvo per originalūs ir per išdidūs, kad jųdviejų sąjunga galėtų ilgai trukti.

* * *

Matezonas gražiai pasitiko svečią Hamburge. Jis supažindino jį su opera, koncertais, ir per jį Hendelis pirmąkart suėjo į kontaktą su Anglija, kuri vėliau tapo antrąja jo tėvyne[66]. Juodu mokėsi vienas iš kito. Hendelis buvo jau „nepaprastai stiprus prie vargonų ir fugose bei kontrapunkte, ypač *ex tempore* (improvizuodamas)"; su tuo, ką mokėjo, jis supažindino Matezoną, kuris jam padėjo patobulinti melodijų stilių. Pasak Matezono, Hendelis buvęs labai silpnas melodistas. „Jis tada rašydavo ilgių ilgiausias arijas *(sehr lange, lange Arien)*, kantatas be galo ir krašto, kuriose nebuvo nei sumanumo, nei gero skonio, bet — tobula harmonija"[67]. Gana nuostabu, kad melodija Hendeliui nebuvo įgimtoji kalba — muzikui, kuris šiandien mums atrodo esąs melodijos genijus. Tačiau nereikia manyti, kad gražios ir paprastos melodijos genijui liete liejasi visiškai nedirbant. Bethoveno melodijos, kurios atrodo kuo spontaniškiausios, jam dažnai atsieidavo metų metus vidinio darbo, kol jas subrandindavo. O Hendelis savo melodinio ekspansyvumo galią pasiekė tik po daugelio metų griežtos disciplinos, kai tartum mokinys metalo kalėjas pratinosi išgauti dailias formas, stengdamasis nepalikti nieko komplikuoto nei vulgaraus.

Hendelis ir Matezonas kelis mėnesius gyveno artimai, broliškai bendraudami.[68]. Hendelis valgė už Matezono stalo, ir 1703

[66] Matezonas, kuris puikiai kalbėjo angliškai ir netrukus buvo paskirtas Anglijos pasiuntinybės sekretoriumi, paskui laikinai — ministru rezidentu, Hendelį supažindino su Anglijos ambasadoriumi Džonu Viču, kuris abiem pavedė auklėti savo sūnų.

[67] *Ehrenpforte*. Telemanas, Hendelio moksladraugis, irgi sako, kad „mudu su Hendeliu vis sėdėdavome prie melodijos".

[68] Matezono elgesyje su Hendeliu buvo justi globėjiškas niuansas. Pirmuosius mėnesius Hendelis nė nemanė dėl to įsižeisti. Dar 1704 metų kovo mėnesį jis jam rašė nepaprastai pagarbius laiškus. Juk Matezonas anuo metu buvo toliau už Hendelį nužengęs ir jo visuomeninė padėtis buvo aukštesnė.

metų liepos ir rugpjūčio mėnesiais, nukeliavę į Liubeką, abu drauge klausėsi vargonininko Ditricho Bukstehudės[69]. Bukstehudė jau ketino pasitraukti iš tarnybos ir ieškojo įpėdinio. Abu jaunieji vyrai žavėjosi jo talentu, bet nesistengė tapti paveldėtojais, nes, norint gauti jo vargonus, būtų reikėję vesti dukterį[70], o, pasak Matezono, „nei vienas, nei kitas to visiškai nenorėjo". Po dvejų metų kelyje į Liubeką juodu būtų galėję susitikti nežymų muzikantėlį, kaip ir jie vykstantį aplankyti Bukstehudės, bet ne karieta kaip juodu, o kukliai, pėsčiomis,— J. S. Bachą[71].

Niekas aiškiau neliudija, kokią svarbią reikšmę turėjo Bukstehudė vokiečių muzikoje, negu tai, kaip jis traukė šiuodu žmones, vėliau vyravusius visame vokiečių XVIII amžiaus mene. Piro jau seniai nurodė Bukstehudės įtaką J. S. Bacho vargonų stiliui. Manau, kad ne mažiau, nors visai skirtingai, jis paveikė ir Hendelio oratorijų stilių[72].

Bukstehudė rengdavo Marijos bažnyčioje garsiuosius *Abendmusiken*, vakarinius koncertus, kurie vykdavo sekmadieniais tarp šv. Martyno ir kalėdų[73], pageidaujant muziką labai mėgu-

---

[69] Žr. *Ehrenpforte* pasakojimą apie šią kelionę ir kvailystes, kurių pridarė abu linksmieji bendrakeleiviai.

Bukstehudė buvo danas, gimė Helsingiore 1637 metais. (Dabar manoma, kad Bukstehudė gimė Oldeslėje, netoli Hamburgo.— *Vert. past.*) Jis apsigyveno Liubeke, kur nuo trisdešimties metų amžiaus iki pat mirties, 1707 metų, vargonininkavo Marijos bažnyčioje.

[70] Buvo įprasta kurios nors bažnyčios vargonus perleisti tik kartu su vargonininko dukterimi arba našle. Pats Bukstehudė, tapdamas vargonininku po Tunderio, vedė jo dukterį.

[71] J. S. Bachas į Liubeką atvyko 1705 metų spalio mėnesį ir praleido čia ne keturias savaites, kaip buvo numatęs, o keturis mėnesius; dėl to vos neprarado savo vietos Arnštate.

[72] Bukstehudės kūrinius vargonams, redaguotus Špitos ir Makso Zeiferto, pakartotinai išleido dviem tomais Breitkopfas. (Žr. trumpą, bet turiningą Piro studiją jo knygelėje *L'Orgue de J.-S. Bach* (*Paris*, 1895) ir Makso Zeiferto straipsnį *Buxtehude, Händel, Bach* (*Jahrbuch Peters*, 1902). Pernelyg trumpas kantatų rinkinys išėjo vienu tomu serijoje *Denkmäler deutscher Tonkunst*. A. Piro rengia monografiją apie Bukstehudę. (Išleista 1913 metais.— *Vert. past.*)

[73] Ypač nuo 1693 metų.

sių Liubeko pirklių korporacijoms[74]. Jo kantatos, kurių yra itin daug[75], sukomponuotos šiomis progomis. Rašydamas koncertinei publikai, o ne pamaldoms, jis turėjo stengtis, kad muzika būtų visiems prieinama. Panašiose sąlygose vėliau atsidūrė ir Hendelis, ir, tos pačios būtinybės spiriami, juodu pasirinko analogišką techniką. Bukstehudė iš savo muzikos šalina ekspansyvią, vešlią polifoniją, nors tai buvo jo stichija[76]. Jis nori, kad liktų tik tai, kas aišku, stipru, plačiai nubrėžta ir net sceniška. Jis savanoriškai save skurdina, bet susikoncentruodamas, ir tai, ką praranda iš gausos, atgauna intensyvumu. Beveik homofoniškas braižas, gražių, liaudiškai paprastų melodijos piešinių grynumas[77], nuolatos besikartojantys ir smingantys į sielą ritmai ir frazės — tai ir Hendeliui būdingos savybės. Ne mažiau triumfališkas ir ansamblių puikumas, tapymas plačiais šviesos ir šešėlių potėpiais[78]. Kaip ir Hendelio menas, tai muzika visai tautai.

Tačiau praėjo daug laiko, kol Hendelis gavo naudos iš Bukstehudės pavyzdžių. Grįžęs iš Liubeko, atrodė, apie juos nebegalvojo. Bet jie nenuėjo niekais. Niekad niekas jam nenueidavo niekais.

1703 metų rugpjūčio pabaigoje Hendelis pradėjo groti antruoju smuiku Hamburgo orkestre. Jis mėgo iš žmonių pajuokauti ir dėjosi didesniu nemokša, negu iš tikrųjų buvo. „Jis apsimetė,— rašo Matezonas,— nė lig penkių nesuskaitąs, nes buvo baisus pašaipūnas."[79] Tais metais Hamburgo opera pastatė Kei-

---

[74] Pažymėtinas laisvųjų miestų Hamburgo, Liubeko — protingų ir į nuotykius linkusių prekybininkų miestų — vaidmuo vokiečių muzikos istorijoje. Italų tapybai ir net muzikai tokie miestai buvo Venecija ir Florencija.

[75] Jų yra likę 150 rankraščių Liubeko, Upsalos, Berlyno, Volfenbiutelio, Briuselio bibliotekose.

[76] Jo vargonų muzika liudija, kad jis buvo šio žanro meistras.

[77] Žr. kantatą *Alles, was ihr tut mit Worten oder Werken* („Visa, ką jūs darot žodžiais ir darbais") su jos širdį persmelkiančiu intymumu, švelnia melodika ir puikiąją kantatą *Gott hilf mir* („Dieve, padėk man") su tragišku didingumu, pasiektu tokiomis paprastomis priemonėmis.

[78] Bukstehudės *Alleluja* (2 trimitams, 2 smuikams, 2 violoms, kontrabosinei violai, vargonams ir penkioms vokalinėms partijoms), *Denkmäler...*, p. 167, yra grynai hendeliška ir nepaprastai graži.

[79] Matezonas priduria: „Tikrai žinau, kai jis šitai perskaitys, širdyje juoksis, nes išoriškai retai kada juokiasi."

zerio „Klaudijų", ir Hendelio atmintis užfiksavo atskiras jo frazes[80].

Pasibaigus sezonui, Matezonas išvažiavo į Olandiją, ir Hendelis pasinaudojo jaunojo savo mokytojo nebuvimu, kad nuo jo išsilaisvintų. Jis susipažino su poetu Posteliu, kuris buvo jau senas, nesveikas ir, kankinamas religinių skrupulų, nutarė neberašyti libretų operoms, o norėjo kurti tik religinius kūrinius. Postelis Hendeliui pateikė Pasijos pagal Joną tekstą, kuriam šis sukomponavo muziką; ji buvo atlikta per 1704 metų Didžiąją savaitę[81]. Matezonas, įsižeidęs, kad jo globotinis taip nesivaržė — apsiėjo be jo patarimų,— šiurkščiai, bet gana teisingai sukritikavo jo muziką[82]. Nors tam tikros vietos pasižymėjo emocingumu ir buvo dramatinių chorų, kūrinys darė dar netikrą įspūdį ir dažnai stokojo skonio.

Buvęs gražus Hendelio ir Matezono sutarimas dabar pasibaigė. Hendelis suvokė turįs talentą ir daugiau nepakentė Matezono globėjiško tono. Be to, dėl kitų incidentų padidėjo jųdviejų nesantarvė, kuri pavirto vaidu, vos nepasibaigusiu tragiškai[83].

---

[80] Be kitų, vienos menueto formos arijos motyvą, kurį jis tiksliai pakartojo savo „Samsono" uvertiūros menuete.

[81] Tą pačią savaitę Keizeris ir poetas Hunoldas atliko kitą pasiją, *Der blutige und sterbende Jesus* („Kruvinas ir mirštantis Jėzus"), dėl kurios kilo skandalas: mat šią temą jie traktavo kaip operą, atsisakė choralų, religinių giesmių, evangelisto asmenybės ir jo pasakojimo. Hendelis ir Postelis buvo atsargesni — neįdėjo tik giesmių, bet paliko evangelisto tekstą.

[82] Ši kritika, tikriausiai parašyta 1704 metais, Matezono buvo perspausdinta jo žurnale *Critica Musica* 1725-aisiais, o po penkiolikos metų, 1740-aisiais,— ir *Der vollkommene Kapellmeister.*

[83] Šiems dviem jauniems vyrams Anglijos ambasadorius pavedė auklėti savo sūnų: Matezonui — kaip guvernantui, Hendeliui — kaip muzikos mokytojui. Matezonas pasinaudojo pranašesne savo padėtimi, kad Hendeliui išdrožtų žeminantį pamokslą. Hendelis atsikeršijo jį apjuokdamas. Kartą operoje buvo atliekama Matezono „Kleopatra". Matezonas, sėdėdamas prie klavesino, dirigavo orkestrui, be to, buvo gavęs Antonijaus vaidmenį. Eidamas vaidinti savo personažo, vietą prie klavesino užleisdavo Hendeliui, bet kadangi Antonijus mirė pusė valandos prieš pasibaigiant spektakliui, Matezonas su teatro kostiumu atskubėjo prie klavesino, kad nepraganytų pabaigos ovacijų. Hendelis, nesipriešinęs šiai nedidelei komedijai per du pirmuosius vaidinimus, per trečiąjį neužleido vietos Matezonui. Prie išėjimo juodu susipešė. Šią istoriją, gerokai painiodamas, pasakoja Matezonas savo veikale *Ehrenpforte* ir Meinvoringas, girdėjęs ją iš Hendelio.

1704 metų gruodžio 5 dieną operoje išsibarę, juodu kovėsi dvikovoj Hamburgo turgavietėje, ir Hendelis vos nežuvo: Matezono špaga nulūžo, atsitrenkusi į didelę metalinę sagą priešininko durtinyje. Po to abu draugai apsikabino ir, Keizerio sutaikyti, kartu dalyvavo pirmosios Hendelio operos „Almyra" repeticijose[84].

Premjera įvyko 1705 metų sausio 8 dieną, ir pasisekimas buvo nepaprastas. Ne blogiau sekėsi ir antrajai Hendelio operai „Neronas"[85], pastatytai netrukus, tų pat metų vasario 25 dieną. Hendelis vienas užėmė operos afišą per visą žiemos sezoną. Tai buvo puikus debiutas. Per daug puikus. Keizerį apėmė pavydas.

Hamburgo opera jau pradėjo žlugti. Keizeris linksmai vedė ją į bankrotą. Jis gyveno plačiai ir palaidai, ir visi artistai aplink jį kaip įmanydami kvailiojo. Vien Hendelis atsiskyręs sau dirbo ir pinigus leido tik būtiniausiems reikalams[86].

Susilaukus pasisekimo dviem jo operoms, jis atsisakė antrojo smuikininko ir klavesinisto pareigų orkestre; tačiau tebedavė pamokas, ir prie jo, kompozitoriaus, reputacijos prisidėjo muzikos mokytojo reputacija. Keizeris sunerimo. Gimstanti Hendelio šlovė pažadino jo savimeilę. Nebuvo nieko kvailesnio už pavydą. Juk Keizeris buvo direktorius, suinteresuotas statyti pjeses, turinčias pasisekimą, ir prisirišti gerus autorius. Bet pavydas negalvoja. Norėdamas sutriuškinti Hendelį, Keizeris pats irgi pa-

---

[84] *Der in Krohnen erlangte Glückswechsel, oder Almira, Königin von Kastilien* („Karūnuotųjų laimės nepastovumas, arba Almyra, Kastilijos karalienė"). Libretą pagal vieną Lope de Vegos komediją parašė kažkoks Foistkingas; Chryzanderis pasakoja apie jo skandalingą gyvenimą ir nešvarų pamfletų karą dėl šios pjesės su Bartoldu Feindu. Muziką „Almyrai" turėjo parašyti Keizeris, bet, per daug užsiėmęs savo reikalais ir malonumais, libretą perleido Hendeliui.

Turiu priminti, kad šioje nedidelėje knygelėje negaliu išnagrinėti Hendelio operų; ketinu tai padaryti knygoje „Hendelis ir jo epocha" (*Musiciens d'autrefois*, 2-oje serijoje. Ši knyga nebuvo parašyta.— *Vert. past.*)

[85] *Die durch Blut und Mord erlangte Liebe, oder Nero* („Per kraują ir žmogžudystę pasiekta meilė, arba Neronas"). Poetinis tekstas — Foistkingo. Matezonas vaidino Neroną. Operos partitūra yra dingusi.

[86] 1703 metais Hendelis grąžina motinai pinigus, kuriuos ji buvo atsiuntusi jo pragyvenimui, pridėjęs kelias kalėdines dovanas. Per 1704, 1705 ir 1706 metus jis susitaupo 200 dukatų kelionei į Italiją.

rašė muziką „Almyrai" ir „Neronui"[87]. Ir, nors nebuvo pratęs savo operų spausdinti, tuoj išleido gražiausias šių dviejų arijas[88]. Tačiau, nors ir greitai jis veikė, bankrotas buvo už jį greitesnis. Dar prieš pasirodant jo operų arijų rinkiniui, 1706 metų pabaigoje jis turėjo bėgti. Hendeliui su juo susitikti nebeteko[89].

* * *

Į bankrotą Keizeris įtraukė ir Hamburgo operą; tad Hendeliui jau nebuvo ko veikti šiame mieste. Teatro direkcija pateko į rankas filisteriui, kuris dėl pinigų statė muzikinius farsus. Tiesa, jis Hendeliui užsakė operą „Florindas ir Dafnė", tačiau, inscenizuodamas ją, sugadino, nes „baiminosi,— rašoma įžangoje,— kad muzika klausytojų nenuvargintų", ir įjungė farsą *plattdeutsch* tarme *Die lustige Hochzeit* („Linksmos vestuvės"), kad spektaklis publikai neatrodytų per daug rimtas. Aišku, Hendelis jau nebesidomėjo taip sudarkyta savo pjese ir, net nelaukęs premjeros, išvyko iš Hamburgo. Atrodo, 1706 metų rudenį jis iškeliavo į Italiją[90].

---

[87] Naujasis „Neronas" buvo atliktas pavadinimu *Die Römische Unruhe oder die edelmütige Octavia* („Romos neramumai, arba kilniaširdė Oktavija"). Partitūrą išspausdino Hendelio didžiojo muzikos leidinio „Prieduose" Breitkopfo leidykla, redagavo Maksas Zeifertas. „Almyra" gavo antraštę *Der durchlauchtige Secretarius, oder Almira, Königin in Kastilien* („Jo ekscelencija ponas Sekretorius, arba Almyra, Kastilijos karalienė").

Be šių dviejų kūrinių, Keizeris per dvejus metus parašė septynias operas — pačias gražiausias: akivaizdus įrodymas, koks didelis buvo jo talentas, kuriam stigo tik jo verto charakterio.

[88] Pavadinimu *Componimenti musicali, oder Teutsche und italiänische Arien, nebst unterschiedlichen Recitativen aus Almira und Octavia, Hamburg,* 1706.

[89] Dvejus metus niekas nežinojo, kur jis pradingo — taip gerai mokėjo pasislėpti nuo jį gaudžiusių kreditorių būrio. 1709 metais jis vėl ramiai sau pasirodė Hamburge, atgavo visuomeninę padėtį, šlovę, pagarbą, ir niekas nė nemanė jam ką nors prikišti. Tačiau Hendelio jau seniai nebebuvo Hamburge.

[90] Be operų ir pasijos, Hamburge Hendelis parašė daug kantatų, dainų *(Lieder)* ir kūrinių klavyrui. Meinvoringas tvirtina, kad jų buvo dvi pilnos skrynios. Matezonas abejoja šio fakto tikrumu, bet jo nežinojimas liudija vien tai, kad Hendelis anuomet laikėsi nuo jo atstu; juk vėliau ir leidinyje *Klavierbuch aus der Jugendzeit* (pilno kūrinių rinkinio XLVIII t.), ir „Sonatose" (XXVII t.) randame nemažai kompozicijų, kurios tikriausiai parašytos 1705 arba 1706 metais Hamburge.

Nesakytum, kad Italija būtų jį traukusi. Keistas, nors ir ne vienintelis, meno istorijoje reiškinys: šis žmogus, kurį pakerės Italija ir kurio dėka muzikinėje Europoje triumfuos gražusis lotynų stilius, anuomet aiškiai bjaurėjosi kažkokių ten italų menu. Atliekant „Palmyrą", jis susipažino su vienu italų kunigaikščiu; Džanas Gastonė de Medičis, Toskanos didžiojo kunigaikščio[91] brolis, nustebo, kad Hendelis nesidomi italų muzikais, ir paskolino geriausių jų kūrinių rinkinį, pasisiūlydamas jį nuvežti į Florenciją jų pasiklausyti. Tačiau Hendelis pasiūlymo nepriėmė pasakęs, kad tuose kūriniuose negalįs rasti nieko tokio, kas būtų verta kunigaikščio pagyrimų, ir kad dainininkai, matyt, esą angelai, jei tokie vidutiniški dalykai atrodo malonūs[92].

Italiją niekino ne vien Hendelis; tai buvo būdinga jo kartai ir ypač saujelei vokiečių muzikų, gyvenusių Hamburge. Iki jų ir po jų Vokietija negalėjo atsižavėti Italija. Hasleris* ir Šiucas, kaip ir Hasė, Gliukas, Mocartas, ten leidosi į ilgas uolių maldininkų keliones. Bet, kaip ir J. S. Bachas, Keizeris, Matezonas ir Telemanas nebuvo nukeliavę į Italiją. Hamburgo muzikai norėjo perimti italų meną, bet nenorėjo važiuoti į Italiją pasimokyti. Jie garbingai užsimojo sukurti vokiečių muzikos meną nepriklausomą nuo užsienio. Hendelis irgi puoselėjo šias didžias viltis, kurias valandėlę žadino Hamburgo teatras. Tačiau, šiam teatrui staiga subankrutavus, jis pamatė, kad Vokietijos publikos skoniu nelabai galima pasikliauti. Ir nejučiom nukreipė akis į įprastinį vokiečių menininkų prieglobstį — tą Italiją, kurią dar vakar dėjosi niekinąs. Šiokia ar tokia italų muzika, bent jau gali sau tarpti saulėje, niekas jai neužginčija teisės gyventi, kaip tai daro Hamburgo pietistai; visuose miestuose, visuose gyventojų sluoksniuose ji kelia malonų entuziazmą. O aplinkui — kitų menų klestėjimas, aukštesnė kultūra, giedras ir džiugus gyvenimas, kurį Hendelis nuvokė esant kalbėdamasis su užsukusiais į Hamburgą kilmingais italais.

---

[91] Jis buvo paskutinis iš Medičių giminės. 1723 metais paėmė valdžią į savo rankas, paskui, po kelerių metų spindesio, sunegalavus jo kūnui ir dvasiai, pasitraukė į vienatvę. (Žr. *Reumont* *Toscana* ir *Robiony* *Gli Ultimi Medici.*)

[92] Vėliau Hendelis dar sakydavo, kad kol nebuvo atvykęs į Italiją, negalėjęs įsivaizduoti, jog italų muzika, kuri popieriuje atrodė tokia menka ir tuščia, taip galėtų veikti teatrą.

Jis išvažiavo. Jo išvykimas buvo toks staigus, kad net draugai apie tai nieko nežinojo. Neatsisveikino nė su Matezonu.

Į Italiją jis atvyko ne palankiausiu laiku. Buvo pats Ispanijos įpėdinystės karo įkarštis, ir Hendeliui 1706 metų žiemą Venecijoje teko susitikti kartu su visu štabu princą Eugenijų, kuris ilsėjosi po pergalingos kampanijos Lombardijoje. Venecijoje Hendelis neapsistojo, nukeliavo tiesiai į Florenciją, kur atsidūrė metų pabaigoje[93]. Jis, be abejo, prisiminė, kad kunigaikštis Gastonė de Medičis siūlėsi jį paproteguoti. Ar ši protekcija buvo tokia veiksminga, kaip Hendelis tikėjosi? Tuo galima suabejoti. Tiesa, Toskanos didžiojo kunigaikščio sūnus Ferdinandas buvo muzikas; jis gerai skambino klavesinu[94]; savo viloje Pratoline įrengė operos teatrą; parinkdavo libretus; duodavo patarimų kompozitoriams; susirašinėjo su Alesandru Skarlačiu. Tačiau jo skonis buvo gana abejotinas. Skarlačio stilius jam atrodė pernelyg moksliškas; prašė jį rašyti „lengvesnę ir, jei įmanoma, linksmesnę" muziką[95]. Jis nebuvo linkęs prašmatniai pasirodyti kaip jo senoliai Medičiai. Muzikos reikalams šykštaudavo pinigų. Nesiryžo skirti Skarlačio savo kapelmeisteriu ir, kai didysis menininkas, kuris kentė nepriteklių, paprašė pinigų, atsakė, kad už jį pasimelsiąs[96]. Galima manyti, kad ne mažiau taupus buvo ir Hendelio atžvilgiu. Hendelis toli gražu nebuvo toks žinomas kaip Skarlatis. Atrodo, kad pirmąkart jam čia gyvenant, į jį mažai tekreipta dėmesio. O jis tikriausiai nelabai ir orientavosi šiame naujame pasaulyje; jam reikėjo laiko susigaudyti. Jis, be abejo, parašė tik kelias kantatas, kurių viena, dramatinio po-

---

[93] R. A. Stretfildas *(Streatfeild)* net mano, kad Florencijoje jis buvo nuo 1706 metų spalio mėnesio, nes kunigaikštis Gastonė de Medičis, turėjęs jį pristatyti didžiajam hercogui, iš Florencijos išvyko 1706 metų lapkričio mėnesį. Pasak jo, per pirmąją Hendelio viešnagę Florencijoje buvo atliktas „Rodrigas", apie kurį nėra tikslių žinių nei Medičių archyvuose, nei to meto dokumentuose. Aš linkęs laikytis tradicinės nuomonės, kad „Rodrigas" datuotinas antrąja Hendelio viešnage Florencijoje, kai jis jau ėmė apsiprasti su italų kalba ir muzikos stiliumi.

[94] Bartolomėjus Kristoforis *(Cristofori)*, fortepijono išradėjas, padarė jam įdomių instrumentų.

[95] 1706 metų balandžio 2 dieną.

[96] 1707 metų balandžio 23 dieną. Žr. *Edward Dent* *Alessandro Scarlatti.*

būdžio „Lukrecija", vėliau pasidarė labai populiari[97] Italijoje ir Vokietijoje. Jos stilius dar beveik visai vokiškas.

Iš Florencijos jis nuvyko 1707 metų balandžio mėnesį velykų šventėms į Romą. Ir tenai momentas jam nebuvo palankus. Prieš dešimt metų popiežiaus Inocento XII įsakymu buvo nugriautas kaip amoralus didysis *Tor di Nona* operos teatras. Po 1700 metų muzikų reikalai šiek tiek pagerėjo, bet 1703-aisiais Italiją nusiaubė baisus žemės drebėjimas, kuris vėl pažadino religinius skrupulus[98]. Iki 1709 metų, tai yra per visą laiką, kol Hendelis gyveno Italijoje, Romoje nebuvo pastatyta jokios operos. Užtat klestėjo religinė ir kamerinė muzika. Pirmaisiais mėnesiais Hendelis klausėsi Romos religinės muzikos, ją studijavo ir stengėsi rašyti panašiai. Tuo laikotarpiu datuojamos jo „Lotynų psalmės"[99]. Medičių rekomendacinių laiškų dėka jis pateko ir į romiečių salonus. Virtuozo talentu čia pagarsėjo dar labiau nei kompozitoriaus. Romoje išbuvo iki 1707 metų rudens[100].

Spalio mėnesį, be abejo, grįžo vėl į Florenciją, ir atrodo, kad tada pirmą kartą buvo pastatytas „Rodrigas". Hendelis Italijoje jau buvo išgyvenęs beveik metus. Jis ėmė rašyti itališką operą. Jo drąsa susilaukė atpildo. „Rodrigas" turėjo pasisekimą. Hendelis čia pelnė didžiojo kunigaikščio palankumą ir primadonos Vitorijos Tarkvini meilę[101].

---

[97] „Pilno kūrinių rinkinio" LI t. Tvirtinta, kad ši kantata buvusi parašyta vienai Lukrecijai, Toskanos valdovo rūmų dainininkei, kuri pirmoji Hendeliui atskleidusi itališkojo dainavimo — ir italių — grožį.

[98] Per visą Europą XVIII amžiaus pradžioje nusirito lyg kokia pietizmo banga. Istorikai atkreipė dėmesį tik į vietines šio reiškinio priežastis. Pavyzdžiui, religinio jausmo sustiprėjimas Prancūzijoje buvo aiškinamas vien senstančio Liudviko XIV ir jo aplinkinių įtaka. Tačiau panašūs dalykai dėjosi ir tų laikų Italijoje, Vokietijoje, Anglijoje. Būna tokių didžių moralinių srovių, kurios — negali tiksliai pasakyti, kodėl — staiga kaip karštligės virpulys supurto visą civilizuotą pasaulį.

[99] *Dixit Dominus* datuojama 1707 metų balandžio 4 diena, *Laudate pueri* — 1707 metų liepos 8 diena.

[100] Anibalės Merlinio laiškas Ferdinandui de Medičiui, neseniai paskelbtas R. A. Stretfildo, rodo, kad 1707 metų rugsėjo 24 dieną „garsusis saksas" *(il Sassone famoso)*, kaip jau buvo vadinamas Hendelis, dar skambino per Romos muzikos vakarus.

[101] Šią tikrąją „Rodrigo" dainininkės pavardę nustatė Ademolas *Nuova Antologia* (1889 m. liepos 16 d.) straipsnyje ir R. A. Stretfildas. Šitaip buvo sugriauta nuo Chryzanderio laikų paskliduși legenda, kad Hendelis mylėjęs garsiąją Vitoriją Tezi *(Tesi)*. 1707-aisiais šiai buvo septyneri metai, ir ji debiutavo tik 1716-aisiais.

Venecija tuo metu buvo Italijos muzikos sostinė. Ją galima laikyti savotiška operos gimtine. Prieš pusę šimtmečio čia buvo atidarytas pirmas viešas operos teatras, o paskui — dar penkiolika kitų. Per karnavalą kas vakarą veikdavo septyni operos teatrai. Be to, kas vakarą būdavo ir muzikos akademija — muzikinis pobūvis,— o kartais net dvi ar trys. Bažnyčiose kasdien — muzikinės iškilmės, koncertai, kurie trukdavo ne vieną valandą grojant keliems orkestrams, keleriems vargonams, keliems vienas kitam aidu atliepdavusiems chorams[102]. O šeštadieniais ir sekmadieniais — garsieji „prieglaudų mišparai"; šios prieglaudos buvo tikros moteriškos konservatorijos, kuriose buvo auklėjamos muzikai gabios našlaitės, pamestinukės ar šiaip mergaitės, turinčios gražius balsus: jos rengdavo vokalinius ir instrumentinius koncertus, kuriuos labai pamėgo visa Venecija. Venecija maudėsi muzikoje, kuri persmelkė visą jos gyvenimą. Tai buvo amžina palaima.

Atvykus Hendeliui, *San Giovanni Grisostomo* teatre ką tik buvo pastatytas didžiausio italų muziko Alesandro Skarlačio šedevras „Mitridatas Eupatoras", viena iš retų italų operų, kurios draminis grožis prilygsta muzikiniam grožiui. Ar Alesandras Skarlatis dar buvo Venecijoje, atvykus į ją Hendeliui? Nežinia, bet, šiaip ar taip, po kelių mėnesių juodviem teko susitikti Romoje, ir atrodo, kad šiuo laikotarpiu Hendelis susidraugavo su Alesandro sūnumi Mimu (Domeniku)[103]. Venecijoje jis susitiko ir daugiau žmonių, kurių dėka pasikeitė jo gyvenimas: Hanoverio kunigaikštį Ernstą Augustą ir nepaprastąjį Anglijos ambasadorių Venecijoje hercogą Mančesterį. Tada tikriausiai pirmąkart buvo pakviestas apsilankyti Hanoveryje ir Londone.

---

[102] Kartais šv. Morkaus katedroje grodavo net šeši orkestrai: du dideli galerijose prie abiejų didžiųjų vargonų, keturi mažesni, paskirstyti po du dviejose šalutinėse navose, kiekvienas su dvejais mažais vargonais.

[103] Meinvoringas pasakoja, kad Hendelis į Veneciją atvyko *incognito* ir buvo pažintas maskarade, kuriame jis skambino klavesinu. Domenikas Skarlatis sušukęs, kad „čia galįs būti tik arba garsusis saksas, arba velnias". Šis anekdotas, kuris rodo, koks garsus Hendelis jau buvo kaip virtuozas, gana puikiai atitinka jo būdo bruožą — polinkį į mistifikaciją.

Tačiau, nors kelionė į Veneciją nebuvo nenaudinga Hendelio ateičiai, tuo metu mažai ką jam davė. Hendelis negalėjo nieko pastatyti nė viename iš septynių operos teatrų[104].

Geriau jam sekėsi Romoje, į kurią grįžo 1708 metų kovo pradžioje[105]. Jį čia jau buvo pralenkęs „Rodrigo" garsas. Visi Romos mecenatai dabar laikė garbe jį pasikviesti. Jis pasisvečiavo pas markizą Ruspolį, kurio soduose Eskvilino kalvoje rengdavo susirinkimus „Arkadijos" akademija[106]. Hendelis buvo supažindintas su garsiausiais Italijos literatūros, menų ir aristokratijos atstovais. „Arkadijos", kuri dvasiškai kaip brolius jungė kunigaikščius ir menininkus[107], narių tarpe buvo Alesandras Skarlatis, Arkandželas Korelis, Bernardas Paskvinis ir Benedetas Marčelas[108]. Tas pats elitas susirinkdavo ir į kardinolo Otobonio rengiamus vakarus[109]. Kiekvieną pirmadienį Otobonio rūmuose, kaip ir per „Arkadijos" susirinkimus, buvo ruošiami koncertai ir deklamuojami poezijos kūriniai. Šio kardinolo kunigaikščio — popiežiaus kapelos superintendanto — tarnyboje buvo geriausias

---

[104] Šis faktas, kuris, atrodo, paaiškėjo po naujausių tyrinėjimų, prieštarauja Chryzanderio teigimui, kad Hendelio „Agripina" buvusi pastatyta Venecijoje 1709 metų pabaigoje arba 1710-ųjų pradžioje.

[105] Hendelio ranka rašyta kantata, esanti Londone, datuota: „Roma, 1708 m. kovo 3 d."

[106] Ši akademija buvo įsteigta Romoje 1690 metais liaudies poezijai ir iškalbingumui ginti bei garsinti.

[107] Tarp „Arkadijos" „piemenų" figūruoja keturi popiežiai: Klemensas XI, Inocentas XIII, Klemensas XII, Benediktas XIII, beveik visa kardinolų kolegija, Bavarijos, Lenkijos ir Portugalijos kunigaikščiai, Lenkijos karalienė, Toskanos didžioji kunigaikštienė ir daugybė kitų didžiūnų.

[108] Skarlatis pasivadinęs Terpandru, Korelis — Arčimelu, Paskvinis — Protiku, Marčelas — Driante. Hendelis nebuvo įrašytas į „Arkadiją", nes dar neturėjo nustatyto minimalaus amžiaus — dvidešimt ketverių metų.

[109] Kardinolas Otobonis buvo venecijietis, popiežiaus Aleksandro VIII sūnėnas. Geras dvasininkas, didelis labdarys, plačių mostų mecenatas, savo švaistymusi pinigais garsus net Anglijoje, kur Draidenas *(Dryden)* 1691 metais jį šlovino prologe Perselo *(Purcell)* „Karaliui Artūrui"; jis buvo įžymus diletantas muzikos srityje ir pats parašė operą *Il Colombo ovvero l'India scoperta* („Karvelis, arba Indijos atradimas", 1691). Alesandras Skarlatis sukūrė muziką jo *Statira* libretui, sukomponavo jo „Rozaurą" ir „Kalėdų oratoriją". Kardinolas ypač artimai draugavo su gyvenančiu pas jį Koreliu.

Italijos orkestras[110] ir Siksto koplyčios giesmininkai. „Arkadijoje" grodavo ir gausus orkestras, vadovaujamas Korelio, Paskvinio arba Skarlačio. Čia būdavo improvizuojama poezija ir muzika, dėl to vykdavo meninės poetų ir muzikų varžybos[111]. Otobonio rūmams Hendelis parašė dvi savo romietiškas oratorijas: *Resurrezione* („Prisikėlimas") ir *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* („Laiko ir tiesos triumfas")[112], kurios iš esmės yra operos. „Arkadijos" atspindį galima rasti ir galbūt charakteringiausiose šio Hendelio gyvenimo laikotarpio kompozicijose —„Itališkose kantatose"[113], kurios išgarsėjo toli anapus Italijos; J. S. Bachas dar prieš 1715 metus pasidarė vienos jų nuorašą[114].

Romoje Hendelis išbuvo tris ar keturis mėnesius. Jis tapo artimu Korelio ir abiėjų Skarlačių draugu — ypač Domeniko, su kuriuo rungdavosi dėl virtuoziškumo[115]. Galbūt bendravo ir su Bernardu Paskviniu, kurį tikriausiai ne kartą girdėjo vargonuojant Didžiojoje Šv. Marijos bažnyčioje. Hendeliu susidomėta Vatikano pasaulyje ir stengtasi jį atversti į katalikybę. Bet jis nesutiko, o popiežiaus rūmuose tuomet vyravo tokia maloni tolerancija, kad, kaip popiežiaus ir imperatoriaus karas, šis nesutikimas nepakenkė draugiškiems jaunojo vokiečių liuterono ir jo mecenatų kardinolų santykiams. Jis taip prisirišo prie Romos,

---

[110] Pirmuoju smuiku grojo Korelis, violončele — Fransiskjelas.

[111] Per vieną „Arkadijos" susirinkimą, 1706 metų balandžio mėnesį, Skarlatis atsisėdo prie klavesino, o poetas Sapis improvizavo eilėraštį. Vos tik Sapis baigė deklamuoti paskutinį posmą, Skarlatis atliko muziką šioms eilėms. Hendelis pas Otobonį irgi improvizavo keletą pasaulietinių kantatų pagal kardinolo Ponfilio improvizuotas eiles. Pasakojama, kad vienas iš šių eilėraščių buvo ditirambas Hendeliui ir Hendelis, nė kiek nesutrikęs, sukūrė jam linksmą muziką ir, be abejo, sudainavo.

[112] *Resurrezione* rankraštyje yra toks įrašas: „1708 m. balandžio 11 d., *la festa di Pasque dal March. Ruspoli* (velykų šventė pas markizą Ruspolį)."

[113] Iš jų susidaro keturi tomai didžiajame Breitkopfo leidinyje: du tomai solinių kantatų su klavesino pritarimu ir du tomai kantatų *con stromenti* (su instrumentais), kurių keletas — serenados 2 ar 3 atlikėjams.

[114] *Armida abbandonata.* J. S. Bacho ranka labai rūpestingai padarytas nuorašas priklauso Breitkopfo leidyklai.

[115] Pasakojama, kad per vieną vakarą pas Otobonį įvyko Domeniko Skarlačio ir Hendelio skambinimo klavesinu ir vargonavimo varžybos. Skambinimo klavesinu varžybų rezultatai liko neaiškūs, na, o dėl vargonavimo, tai Skarlatis pats pirmas paskelbė Hendelį nugalėtoju. Vėliau, kalbėdamas apie jį, persižegnodavo.

kad jam buvo liūdna su ja skirtis, kai dėl artėjančių prie miesto karo veiksmų turėjo 1708 metų gegužės ar birželio mėnesį išvykti į Neapolį. Vienoje jo itališkųjų kantatų, pavadintoje *Partenza* („Išvykimas") kalbama apie tai, kaip liūdna palikti gražius, gėlėtus Tibro krantus, brangiuosius mūrus, mylimas uolas.

Netrukus po to, kai jis atkeliavo į Neapolį, tenai vėl apsigyveno, septynerius metus nebuvęs, ir Alesandras Skarlatis[116]. Dėl draugystės su juo ir ryšių su „Arkadija" Hendelis buvo kuo geriausiai priimtas Neapolio aristokratijos. Neapolyje jis išgyveno beveik metus, nuo 1708-ųjų birželio mėnesio iki 1709-ųjų pavasario, svetinamas kaip koks kunigaikštis; jo dispozicijoje, anot Meinvoringo, buvo rūmai, stalas ir karieta. Nors jį tikriausiai ir labai svaigino gyvenimo Italijoje saldumas, jis neleido veltui laiko. Italijoje savo draugo Korelio pavyzdžiu ne tik aistringai pamėgo tapybą[117], bet ir su diletanto kruopštumu bandė savo sugebėjimus kuo priešingiausiuose muzikiniuose žanruose — kosmopolitinėje Neapolio visuomenėje jie visi jam atrodė įdomūs, žadino atsainų smalsumą. Mieste tarp savęs kovojo ispanų ir prancūzų įtakos. Hendelis, kuriam, kaip ir Skarlačiui, buvo vis tiek, katra tauta nugalės, mėgino rašyti ir vienos, ir kitos stiliumi[118]. Jį domino ir italų liaudies dainos, jis užsirašinėjo kaimiškąsias Kalabrijos *pifferari* (dūdininkų) melodijas[119]. Neapolio „arkadiečiams" parašė gražiąją serenadą

---

[116] 1708 metų gruodžio mėnesį Skarlatis vėl buvo paskirtas Neapolio karališkosios kapelos pirmuoju vargonininku, paskui, 1709-ųjų sausio mėnesį, vėl ėjo šios kapelos kapelmeisterio pareigas ir tais pačiais metais tapo kapelmeisteriu *Poveri di Gesu Cristo* (Jėzaus Kristaus pavargėlių) konservatorijoje.

[117] Visą gyvenimą viena jo, kaip ir Korelio bei Hasės, mėgstamiausių pramogų buvo paveikslų parodų lankymas. Pažymėtina, kad šių vizualinių potraukių turėjo didieji tos epochos vokiečių ir italų muzikai. Jie būdingi XVIII amžiaus pabaigos muzikams.

[118] Išliko jo *Cantata spagnuola a voce sola a chitarra* (paskelbta itališkų kantatų *con stromenti* antrame tome) ir „Septynios prancūzų dainos" Liuli stiliumi su klavesino akompanimentu. Šių dainų kopija yra Paryžiaus konservatorijos bibliotekoje (Šelcherio fondas).

[119] Viena įkvėpė jam *Sinfonia pastorale* oratorijoje „Mesijas". Iš Italijos Hendelis atsivežė ir potraukį prie sicilianos, kuri turėjo didžiulį pasisekimą Neapolyje ir kurią jis po „Agripinos" panaudojo beveik visose kitose savo operose ir net oratorijose.

„Acis, Galatėja ir Polifemas"[120]. Be viso to, turėjo laimės patikti Neapolio vicekaraliui, kardinolui Grimaniui. Šis buvo venecijietis, ir jo giminėms Venecijoje priklausė *San Giovanni Grisostomo* teatras. Grimanis parašė libretą Hendelio operai „Agripina", kurios muziką šis iš dalies sukūrė turbūt Neapolyje[121]. Toks bendradarbiavimas garantavo, kad jo opera Venecijoje bus pastatyta.

Pavasarį, iškeliavęs iš Venecijos, dar užsuko į Romą, kur pas kardinolą Otobonį turėjo susitikti vyskupą Agostiną Stefanį, kuris, keistai susipynus pareigybėms, buvo ir kapelmeisteris Hanoverio kurfiursto rūmuose, ir vykdė slaptas misijas, pavestas kelių vokiečių kunigaikščių[122]. Stefanis buvo vienas tobuliausių ano meto muzikų; jis susibičiuliavo su Hendeliu. Galbūt juodu drauge keliavo į Veneciją, kur, atidarant 1709—1710 metų karnavalo sezoną, *San Giovanni Grisostomo* teatre buvo pastatyta Hendelio „Agripina"[123].

Pasisekimas pranoko visa, ko buvo galima tikėtis. Meinvoringas rašo, kad „būtų buvę galima pamanyti, jog žiūrovai pamišo. Ovacijos, šauksmai: *Viva il caro Sassone!* („Tegyvuoja brangusis saksas!") Ekstravagantiškumai tokie, kad neįmanoma apsakyti. Jo stiliaus didybė mus pritrenkė". Italams tikrai buvo ko džiaugtis. Hendelis buvo šlovingiausias jų įsigytas muzikas, o „Agripina"— melodingiausia iš visų italų operų. Venecija sukurdavo ir palaidodavo šlovę. Entuziazmas, sukeltas vaidini-

---

120 1708 metų „Acis, Galatėja ir Polifemas" neturi nieko bendra su 1720-ųjų „Aciu ir Galatėja". Tačiau, 1732-aisiais vėl statydamas pastarąjį kūrinį, Hendelis perdirbo savo itališką serenadą ir pateikė ją Londone, įmaišęs dainų anglų kalba iš kito „Acio".

121 Žr. *Streatfeild Handel*, p. 43.

122 Apie Stefanį žr. p. 40 ir toliau. Greičiausiai šį susitikimą 1709 metais Romoje ir turi galvoje Hendelis, pasakodamas apie koncertą pas Otobonį, kur Stefanis, iš anksto nepasirengęs, su neprilygstamu meistriškumu pavadavo vieną pagrindinių dainininkų. Chryzanderis šį pasakojimą sieja su antrosios Hendelio kelionės į Italiją laikotarpiu, 1729 metais. Tačiau to negali būti, nes Stefanis mirė 1728 metų vasario mėnesį.

123 1709 metų gruodžio 26 dieną. Tokia yra data, atstatyta naujausiuose Ademolo ir Stretfildo tyrinėjimuose, sutinkanti su nurodymais, pateiktais tuo pat metu kaip ir Hendelis gyvenusių istorikų — Matezono, Marpurgo, Bernio,— ir su data, rasta pačiame librete. Tai paneigia Chryzanderio teigimą (vėliau perimtą daugumos mūsų laikų muzikologų), pagal kurį „Agripina" buvusi atlikta Venecijoje per 1708 metų karnavalą.

fnų *San Giovanni Grisostomo* teatre, nuvilnijo per visą muzikinę Europą.

Venecijoje Hendelis išbuvo visą žiemą. Jis, matyt, dvejojo, kur keliauti. Galimas daiktas, ketino užsukti į Paryžių[124]. Kiek visa ko būtų pasikeitę, jei jis būtų tada čia atvykęs ir galėjęs įsikurti tarpuvaldyje tarp Liuli ir Ramo! Jis turėjo tai, ko neturėjo nė vienas prancūzų muzikas,— muzikos perteklių. Ir jam stigo to, ką turėjo jie,— aiškaus ir gilaus supratimo, kokia tikroji muzikinės dramos prigimtis ir paskirtis; tai buvo anais laikais, kai Leserfas de la Vjevilis parašė veikalą „Prancūzų muzikos palyginimas su italų muzika", kurio tam tikri puslapiai lyg ir pranašauja Gliuko reformą. Esu įsitikinęs, kad jei Hendelis būtų atvykęs į Prancūziją, ši reforma būtų įvykusi šešiasdešimt metų anksčiau ir atsiskleidusi tokia muzikos puikybe, kokios Gliukas niekad nepasiekė. Hendelis neblogai mokėjo prancūzų kalbą[125]. Vėliau paaiškėjo, kad jį ypač traukia gražiausieji mūsų, prancūzų, tragedijos siužetai[126]. Pasižymėdamas nuostabiu lankstumu ir lotyniškomis savybėmis — linijų aiškumu, iškalbingu protu, aistringa meile formai,— jis būtų galėjęs kuo lengviausiai perimti mūsų meno tradiciją ir ją nuosekliai tęsti[127].

Bet, vis dar dvejodamas, ką toliau darys, Venecijoje jis sutiko kilmingų hanoveriečių,— tarp jų baroną Kilmanzegę,— kurie pakvietė važiuoti su jais, be to, Stefanis labai maloniai pasisiūlė jam perleisti kapelmeisterio vietą Hanoverio kurfiursto rūmuose. Tad Hendelis išvyko į Hanoverį.

---

[124] Dėl to jis pratinosi prie prancūziškojo vokalinio stiliaus parašydamas „Septynias prancūzų dainas", kurių rankraštis jo rūpestingai peržiūrėtas ir turi taisymų pieštuku žymių.

[125] Šia kalba jis rašydavo laiškus net namiškiams, labai korektiškame jo stiliuje žymu nepaprastai mandagus Liudviko XIV laikų stilius.

[126] „Estera", „Atalija", „Teodora skaistuolė ir kankinė".

[127] Dar 1734 metais Sere de Rije apie Hendelį rašė: „Be galo išmintinga ir grakšti jo kompozicija, atrodo, artimesnė mūsų skoniui negu kuri nors kita Europoje." *(Enfants de Latone* —„Latonos vaikai"— karaliui skiriami eilėraščiai, p. 299.) Hendelis ypač patiko prancūzams tuo, kad jo itališkumui vadovavo protas, o prancūzų muzikai mėgo laikytis nuomonės, jog protas — labai prancūziška savybė.

Jis tvirtas, prašmatnus ir naujininkas,
Bet nuovoka sveika jam vadovauja,
Ir niekad įžūliai jis nedrąsauja.

(„Latonos vaikai", p. 102—103)

* * *

Buvo keturi broliai, kurie vienas po kito tapo Hanoverio hercogais: Kristianas Liudvigas, Georgas Vilhelmas, Johanas Fridrichas ir Ernstas Augustas[128]. Visi keturi žavėjosi Prancūzija ir Italija. Didesnę laiko dalį jie praleisdavo ne savo valstybėje, o dažniausiai — Venecijoje. Georgas Vilhelmas sudarė morganatinę santuoką su prancūze Eleonora d'Olbrez iš kilmingos Puatu giminės. Johanas Fridrichas gavo pensiją iš Liudviko XIV ir perėjo į katalikybę; jis laikė pavyzdžiu Versalį ir 1672 metais įsteigė Hanoverio operą. Be to, priėmė protingą nutarimą — pasikvietė į savo valstybę Leibnicą[129]. Tačiau pats stengėsi joje būti kuo mažiau ir mirė keliaudamas į Veneciją. Ernstas Augustas, kuris 1680 metais tapo jo įpėdiniu, globojo Stefanį. Jis buvo vedęs gražią ir protingą hercogienę Sofiją, Pfalco princesę, Jokūbo I Stiuarto anūkę, Prancūzijos Pfalco grafaitės tetą ir princesės Elžbietos, Dekarto bičiulės, seserį. Ji pati buvo Leibnico, kuriuo žavėjosi, bičiulė, su juo susirašinėjo. Buvo be galo sąmojinga, mokėjo septynias kalbas, daug skaitė, turėjo įgimtą potraukį prie gražių dalykų. „Niekas taip gerai nemokėjo Mišelio de Montenio", sakė apie ją *Madame,* jos dukterėčia. Didelė laisvamintė[130], dar didesnė laisvakalbė, ji laikėsi nepaprastai išmintingo epikūrinio materializmo pažiūrų[131]. Vyras jai neprilygo, bet mokėjo įspūdingai, su spindesiu pasirodyti. Hanoverio valdovo rūmus juodu pavertė „mandagiausiais ir prašmatniausiais Vokietijoje"[132]. Abu mėgo muziką, bet Ernstas Augustas, atrodo, net nenumanė, kad ji egzistuoja ir ne Italijoje, ir jį būtų buvę galima vadinti ir Venecijos, ir Hanoverio hercogu, nes jis nuolat būdavo Venecijoje ir nenorėdavo niekur iš jos važiuo-

---

128 Žr. knygą, pilną vaizdingų dokumentų, *Georg Fischer Musik in Hannover,* 2 leid., 1903.

129 1676-aisiais, Leibnicui buvo trisdešimt metų. Jis gavo patarėjo ir rūmų bibliotekos prezidento titulą.

130 Nors dėl Vestfalijos taikos keistybių šiai protestantų princesei buvo duota katalikiškosios Osnabriuko vyskupijos investitūra.

131 Ponia Arveda Barin *(Barine)* žaviuose savo etiuduose apie *Madame, mère du Régent* (Hachette, 1909) nupiešė įdomų, bet griežtoką jos portretą. Žr. ypač hercogienės Sofijos *Mémoires,* parašytus prancūzų kalba.

132 Taip išsireiškia 1702 metais vienas prancūzų keliautojas, abatas, Tolanas.

ti[133]. Hanoverio gyventojai pradėjo murmėti. Stengiantis kunigaikštį išlaikyti namie, nerasta jokios kitos priemonės, tik pastatyti jam puikią operą, kurioje jis galėtų rengti spektaklius ir iškilmes, kaip daroma Venecijoje. Tai buvo gera mintis. Ernstas Augustas susižavėjo naujuoju savo teatru, kuris, pastatytas ir išpuoštas italų 1687—1690 metais, buvo gražiausias Vokietijoje[134]. Šio teatro kapelmeisteriu buvo pakviestas Stefanis[135].

Agostinas Stefanis — viena įdomiausių ano meto figūrų[136]. Jis gimė 1654 metais Kastelfranke, prie Venecijos, neturtingoje šeimoje, dainavo kaip choro berniukas šv. Morkaus katedroje, o 1667 metais grafo fon Tatenbacho buvo nusigabentas į Miuncheną; čia jis mokėsi pas maestro Erkolą Bernabėjų, susiformavusį gryniausio romietiškojo muzikos meno įtakoje[137]. Be to, gavo visapusišką — literatūrinį, mokslinį ir teologinį — išsilavinimą, nes buvo numatomas dvasininko pašaukimui, ir, tapęs

[133] 1680-aisiais tapęs hercogu, kitais metais išvyksta į Veneciją. 1684-ųjų pabaigoje vėl tenai išvažiuoja ir išbūna iki 1685-ųjų rugpjūčio. Po trijų mėnesių vėl ten iškeliauja ir grįžta tik 1686 metų rugsėjo mėnesį. Venecijoje jis gyvendavo Foskarinio rūmuose su savo gausia palyda, ministrais, poetais, muzikais, kapela. Išleisdavo milžiniškas sumas. Surengdavo veneciječiams švenčių ir ištisiems metams išsinuomodavo ložes penkiuose teatruose. Tačiau parduodavo Venecijai savo pavaldinius kaip kareivius, o jo sūnus Maksimilianas buvo respublikos generolas. Kai Hanoverio hercogo rūmų didysis maršalka jam parašė apie gyventojų nepasitenkinimą, Ernstas Augustas atsakė: „Norėčiau poną didįjį rūmų maršalką parsikviesti čia, tai neberašytų man taip dažnai, kad grįžčiau namo. Ponas didysis rūmų maršalka nežino, kaip čia smagu; jei nors kartą čia pabūtų, nebenorėtų grįžti į Vokietiją."

[134] Bartoldas Feindas 1708 metais rašė: „Iš vokiečių operų Leipcigo opera skurdžiausia, Hamburgo — didžiausia, Braunšveigo — tobuliausia, o Hanoverio — gražiausia." Hanoverio operoje su keturiais aukštais ložių tilpo 1300 žiūrovų.

[135] Orkestras susidėjo daugiausia iš prancūzų, ir jam dirigavo prancūzas Žanas Batistas Farinelis, Kambero žento brolis.

[136] A. Einšteinas ir Ad. Zandbergeris veikalo *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* rėmuose iš naujo rengia spaudai rinktinius Stefanio kūrinius. Arturas Neiseris Stefaniui dėl vienos jo operos paskyrė nedidelę brošiūrą: *Servio Tullio* (*Leipzig*, 1902). Žr. taip pat Roberto Eitnerio studiją, įdėtą į *Allgemeine Deutsche Biographie*, Chryzanderio „Hendelio" I tomą ir Georgo Fišerio anksčiau cituotą knygą.

[137] Miunchenas tapo italų muzikos židiniu Vokietijoje kurfiurstui Ferdinandui 1652 metais vedus italų princesę Adelaidę Savojietę. Žr. *Ludwig Schiedermair* *Die Anfänge der Münchener Oper* (*Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 1904).

kunigu[138], buvo paskirtas kurfiursto rūmų vargonininku ir „muzikos direktoriumi". Nuo 1681 metų, pastatęs Miunchene keletą savo operų, ypač „Servijų Tulijų"[139] 1685-aisiais, jis išgarsėjo Vokietijoje. Hanoverio hercogas pasikvietė jį į savo rūmus, ir 1689 metais, atidarant naująjį teatrą, buvo atlikta Stefanio opera „Henrikas Liūtas"[140]. Po to buvo pastatyta dar apie penkiolika operų, kurios Vokietijoje nepaprastai pagarsėjo savo mizanscenomis ir muzika[141]. Kuseris jas įvedė Hamburge kaip tikro itališkojo dainavimo stiliaus modelius, ir Keizeris iš dalies susiformavo pagal juos, kaip Hendelis po dešimties metų formavosi pagal Keizerį. Hanoverio opera neilgai gyvavo. Prie jos tikrai prisirišęs buvo tik hercogas. Hercogienė Sofija daug mažiau jautė simpatijos šiai meno rūšiai[142]. Operai kenkė baletas ir maskaradai. Stefanis, beje, buvo užsiėmęs svarbesniais dalykais negu opera. Augsburgo lygoje Ernstas Augustas Hanoveris stojo imperatoriaus pusėn. Atsilygindamas už ištikimybę, imperatorius suteikė jam kurfiursto rangą. Tačiau sumaištyje, kuri vyravo imperijoje, buvo nelengva dėl šio paaukštinimo susidariusią padėtį nustatyta tvarka įforminti. Reikėjo siųsti nepaprastąjį ambasadorių pas didžiuosius vokiečių valdovus. Visi čia pasirinko Stefanį, katalikų kunigą, kuriam buvo lengviau tarpinin-

---

138 1680 metais.

139 Stefanio operų sąrašą ir „Servijaus Tulijaus" nagrinėjimą galima rasti Arturo Neiserio brošiūroje.

140 Ši opera buvo pastatyta minint penkių šimtų metų sukaktį, kai Henrikas Liūtas 1189 metais apgulė Bardoviko miestą. Premjerą žiūrėjo Brandenburgo kurfiurstas. Stefanis sukūrė pjesių ir pagal kitus germanų siužetus, pavyzdžiui, 1709 metais „Tasilą" *(Tassilone)*.

141 Daugumos šių operų rankraščiai saugomi Berlyno, Miuncheno, Vienos, Londono ir Šverino bibliotekose. Chryzanderis pateikė kelis libretų pavyzdžius. Muziką yra nagrinėjęs tik A. Neiseris, kuris, deja, nepakankamai pažįsta Stefanio amžininkų muziką, todėl dažnai klysta savo vertinimuose. Hugas Rimanas *(Riemann)* rengia spaudai serijoje *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* du tomus Stefanio operų.

142 Kaip ir Leibnicas, nors jis šiek tiek nuvokė, koks galėtų būti šios formos teatras, „jungiantis visas išraiškos priemones: žodžių, muzikos, paveikslų, darnių judesių grožį" (1681 metų laiškas). Apskritai jo nusistatymas muzikos atžvilgiu buvo toks, kaip mūsų enciklopedistų Ramo laikais. Jo muzikos idealas buvo visiškas melodijos paprastumas. „Esu dažnai pastebėjęs, kad tai, ką labiausiai vertino šio amato žmonės, anaiptol nejaudino. Paprastumas dažnai veikia labiau negu dirbtiniai puošmenys." (Laiškas Henflingui.)

kauti tarp Hanoverio valdovo protestanto ir katalikų valdovų[143]. Savo misiją jis įvykdė taip gerai, kad Hanoverio hercogas 1697 metais gavo kurfiursto titulą. Nuostabusis diplomatas, eidamas savo pareigas, įstengdavo kurti ir operas. Ernstui Augustui 1698 metais mirus, jis neberašė operų, tačiau tebeužsiiminėjo politika. 1703 metais tapo Pfalco kurfiursto slaptuoju patarėju, bažnytinės tarybos prezidentu, ir jam buvo suteikta bajorystė. Popiežius Inocentas XI jam suteikė 1706 metais Spigos vyskupo titulą[144]. Pfalco kurfiurstas jį paskyrė savo didžiuoju kapelionu ir pavedė tvarkyti susirašinėjimą italų ir lotynų kalbomis su Braunšveigo kurfiurstu. Nuo 1708 metų lapkričio iki 1709 metų balandžio mėnesio Stefanis gyveno Romoje, kur popiežius jį visokeriopai pagerbė, paskyrė prelatu kamerarijum, apaštališkojo sosto asistentu, San Stefano vienuolyno prie Kararos abatu ir šiaurės Vokietijos apaštališkuoju vikaru, turėjusiu inspektuoti Pfalco, Braunšveigo ir Brandenburgo katalikus[145]. Tuo laiku Stefanis, kaip sakėme, ir susitiko su Hendeliu.

---

143 Pasak visų jo amžininkų, jis buvo malonios išvaizdos, nedidelio ūgio, silpno kūno sudėjimo, išvargintas per daug įtempto protinio darbo, rimtas, visada lipšnių manierų, sąmojingas ir švelnus; kalbėdavo aiškiai ir ramiai; buvo rafinuotai taktiškas, visada nepaprastai mandagus, tobulas rūmininkas, be to, labai išsimokslinęs, aistringai domėjosi filosofija, matematika. Leibnicas jį supažindino su vokiečių valstybine teise. Fišerio knygoje *Musik in Hannover* yra labai reto Stefanio portreto, kuriame jis apsirengęs vyskupo apdaru, reprodukcija.

144 Vyskupo *in partibus*. (*In partibus infidelium* — netikinčiųjų šalyse. Tai titulinis vyskupas, be vyskupystės.— *Vert. past.*) Spiga — vietovė Ispanų Vestindijoje.

145 Pagaliau jis atsisakė vikariato — pareigų, kurios suteikė daugiau nemalonumų negu pasitenkinimo. 1722 metais vėl nukeliavo į Italiją. 1724-aisiais buvo paskirtas Senosios muzikos akademijos *(Academy of ancient music)*, įsteigtos Londone jo mokinio Galiardo *(Galliard)*, prezidentu iki gyvos galvos. Stefanis dedikavo jai keletą kompozicijų, bet, tapęs vyskupu, jų nebepasirašinėdavo; jos būdavo išleidžiamos jo sekretoriaus, Gregorijaus Pivos, vardu. 1725 metais Stefanis grįžo į Hanoverį. Plačiai gyvenęs, iš pajamų neįstengdavęs padengti išlaidų, jis atsidūrė nepritekliuje ir turėjo parduoti gražias savo kolekcijas — tapinius ir statulas, tarp kurių, sakoma, buvę ir Mikelandželo kūrinių. Dalį jo skolų apmokėjo Anglijos karalius. Stefanis mirė nuo apopleksijos 1728 metų vasario 12 dieną, keliaudamas į Frankfurtą. Gausi jo korespondencija buvo persiųsta į Romą, kur tebėra laikoma *Archivio della Sacra Congregazione de Propaganda Fide*. Žr.: A. Einstein *Notiz über den Nachlass Agostino Steffanis im Propa-*

Apie šio nepaprasto asmens — abato, vyskupo, apaštališkojo vikaro, slaptojo kunigaikščių patarėjo ir ambasadoriaus, vargonininko, kapelmeisterio, muzikos kritiko[146], įžymaus dainininko[147] ir didžio kompozitoriaus — gyvenimą reikėjo čia bendrais bruožais papasakoti ne vien todėl, kad jis buvo įdomi figūra, bet ir dėl to, kad padarė nemažą įtaką Hendeliui, kuris visada su dėkingumu jį prisimindavo[148].

Stefanio meno savitumas, kuriuo jis pranašesnis už visus savo epochos muzikus, glūdi būtent dainavimo meistriškume. Nors visi italai nusivokė apie dainavimo meną, bet nė vienas nerašė balsui taip tyrai kaip Stefanis. Skarlatis nesivaržo forsuoti balso ribų tiek išraiškingumo dėlei, tiek paryškindamas solo partiją. Stefaniui, pasak Goldšmito[149], „plunksną vedžioja dainininkas". Stefanio kūriniai — tobuliausias aukso amžiaus itališkojo dainavimo meno pavyzdys; jų dėka Hendelis ėmė labai subtiliai jausti belkantą. Tiesą pasakius, Stefanio operoms šis virtuoziškumas mažai ką duoda. Draminiu atžvilgiu jos tik vidutiniškos, gana neekspresyvios, piktnaudžiauja vokalizacija; iš esmės tai dainininkams parašytos operos[150]. Tačiau jų harmonija įdomi, o kontrapunktas sumanus, priešingai beveik homofoniškam Liuli braižui[151]. Stefaniui šlovę suteikė jo vokalinė kamerinė muzika

---

ganda — Archiv zu Rom (*Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft,* 1909 m. kovo mėn.).

[146] Jis yra parašęs nedidelį laiško formos veikalėlį *Quanta certezza habbia da suoi Principii la Musica et in qual pregio fosse perciò presso gli Antichi,* kuris išėjo 1695 metais Amsterdame, o 1700-aisiais išleistas jo vertimas į vokiečių kalbą. Stefanis čia gina muzikos vertę ne tik kaip meno, bet ir kaip mokslo.

[147] Jo dainavimas išgarsėjo. Balsas buvo silpnas, bet stiliaus grynumas ir subtilumas, švelnus ir skaistus išraiškingumas, pasak Hendelio, buvo neprilygstami.

[148] Žr. Hokinsą. Ypač 1711 metais, kai Hendelis su Stefaniu buvo Hanoveryje, Hendelis iš bendravimo su juo turėjo daugiausia naudos.

[149] *H. Goldschmidt Die Lehre von der vokalen Ornamentik,* t. I, *Charlottenburg,* 1907.

[150] Naujausi Hugo Rimano darbai parodė, kad reikia skirti Stefanio parašytas Hanoveriui operas, kuriose nugali virtuoziškumas, nuo iš pradžių parašytų Miunchenui operų, kurios yra didelio grožio ir pateikia puikių *aria da capo* modelių.

[151] Bet simfoninės pjesės ir ypač uvertiūros parašytos Liuli stiliumi ir Hendeliui galbūt buvo modeliai. Hanoverio orkestre vyravo prancūzų stilius. Telemanas sakė: „Hanoveryje — prancūziškojo muzikos mokslo širdis."

ir, svarbiausia, duetai[152]. Duetai labai įvairaus pobūdžio ir ilgumo. Jų yra ištisinių, yra ir *da capo* formos. Kai kurie — tikros kantatos su rečitatyvais, solo ir duetais. Kai kurie duetai rikiuojasi vienas po kito, sudarydami lyg ir nedidelius *Liederkreise* — dainų ciklus. Jų braižas vystosi: vienoks Šiuco ir Bernabėjaus, kitoks Hendelio ir Telemano. Tačiau jų struktūra apskritai lieka ta pati: pirmasis balsas vienas išdėsto pirmą temą, kurioje atsispindi visos pjesės poetinė emocija; antrasis balsas pakartoja temą unisonu arba oktava; sulig antrąja tema balsai palieka unisoną ir pradeda imitacijas kanonu, laisva fugos forma; po to grįžta pirmoji tema, kuria viskas ir užsibaigia. Jei duetas labiau išplėtotas, po pirmosios minorinės dalies eina antroji mažorinė dalis, kurioje duoda sau valią virtuoziškumas, paskui vėl kartojasi pirmoji minorinė dalis. Šie kūriniai nuostabaus melodinio grožio ir dažnai gilios išraiškos. Kai siužetai linksmi, Stefanis kupinas malonaus žvalumo, grakščios fantazijos kaip Skarlatis. Kai liūdni, jis pasiekia aukščiausius pavyzdžius: Šiucą, Provencalę, J. S. Bachą; jis vienas didžiausių XVII amžiaus muzikos lyrikų[153]. Stefanio duetai nustatė šio žanro stilių ir formą. Vaidmenį, kurį Stefanis suvaidino muzikoje, norėčiau palyginti su Fra Bartolomėjo vaidmeniu tapyboje; jie abu tobulomis meninėmis priemonėmis ir su didele dvasios ramybe stengėsi rasti kompozicijos dėsnius tam tikruose ribotuose žanruose: Fra Bartolomėjas siekė grupių pusiausvyros ir linijų darnos paveiksle su-

---

[152] Šiuos duetus Stefanis, atrodo, bus parašęs kaip rūmų damų muzikos mokytojas, keli buvo sukurti Brandenburgo kurfiurstei Sofijai Dorotėjai. Tuo metu į šiuos duetus žiūrėta kaip į šedevrus ir daug jų kopijuotasi. Jų bibliografiją galima rasti A. Einšteino ir A. Zandbergerio sudarytų ir Breitkopfo išleistų „Stefanio rinktinių kūrinių" I tome. Vien Paryžiaus konservatorija turi šešis rankraštinius Stefanio duetų tomus.

[153] Žr. arijas *Lungi dall'idol, Occhi perche piangete* ir ypač *Forma un mare,* kuri nuostabiai panaši į vieną gražiausių Filipo Heinricho Erlebacho* dainų *Meine Seufzer,* paskelbtą Makso Fridlenderio *(Friedländer)* veikale *Histoire du Lied au XVIII siècle.* Yra pagrindo manyti, kad Stefanis buvo vienas Erlebacho kūrybos modelių.

Pažymėtina Stefanio (kaip ir apskritai didžiųjų ano meto italų) simpatija chromatikai ir kontrapunkto pomėgis. Stefanis buvo vienas ano meto menininkų, artimiausių senovinės muzikos dvasiai, bet ir atvėręs kelią naujajai muzikai; todėl nenuostabu, kad jis buvo išrinktas prezidentu Londono Senosios muzikos akademijos, kuri laikė modeliu Palestrinos ir XVI a. pabaigos madrigalistų meną. Neabejoju, kad Hendelis ir šiuo atžvilgiu iš Stefanio daug pasimokė.

talpintų trijų ar keturių personažų scenose, Stefanis visas sumanumo, išradingumo, muzikos mokslo pastangas sutelkė į siaurus dueto rėmus. Šių abiejų religinių menininkų kūryba šviesi, pasitikinti savimi, moksliška, bet paprasta, joje mažai ar visai nėra aistros: jų sielos taurios, tyros, truputį beasmenės. Jiems buvo skirta paruošti kelią kitiems. Anot Chryzanderio, Hendelis eina Stefanio pėdomis, bet jo pėda platesnė.

* * *

1710 metais Hendelis tik trumpam užsuko į Hanoverį. Vos užėmęs savo postą, pasiprašė atostogų, kad galėtų nuvykti į Angliją, iš kur buvo gavęs pasiūlymų. Jis pervažiavo Olandiją ir rudens pabaigoje atkeliavo į Londoną. Jam buvo dvidešimt penkeri metai.

Anglų muzikos era jau buvo pasibaigusi. Prieš penkiolika metų Anglija neteko didžiausio savo muziko, Henrio Perselio, kuris mirė prieš laiką, trisdešimt šešerių metų amžiaus[154].

Per trumpą savo gyvenimą jis palyginti daug sukūrė: operų, kantatų, religinės ir instrumentinės muzikos. Jis buvo išsimokslinęs genijus, gerai pažinojo Liuli, Karisimį, italų sonatas ir kartu buvo labai angliškas, gebėjo spontaniškai kurti melodijas ir niekad neprarasdavo kontakto su savo tautos dvasia. Jo menas kupinas gracijos ir švelnumo, daug aristokratiškesnis negu Liuli menas; Perselis — tai van Deikas muzikoje, viskas jo nepaprastai elegantiška, subtilu, lengva, truputį bekraujiška. Jo prašmatnumas natūralus, jis nuolat pasisemia stiprybės, kaip tat mielai daro anglai, kaimo gyvenime. Jokiose kitose XVIII amžiaus operose nerasi tiek daug gaivių, liaudiškos inspiracijos arba liaudiško stiliaus melodijų. Šiame žavingame, paliegusiame, mažajėgio temperamento menininke buvo kažkas moteriška, gležna, neatsparu. Savo poetišku ilgesingumu jis traukia, bet tai — ir jo silpnoji pusė; ji neleido jam žengti pirmyn mene su Hendelio atkaklumu. Beveik visur jis liko nepilnutinis, nepasistengė įveikti paskutinių barjerų, skyrusių jį nuo tobulumo; jo kūryba — tai genialūs eskizai su keistais silpnumais, daug dalykų bet kaip suregzta, vietomis nei šiaip, nei taip tvarkytasi su instrumentais ir balsu, yra nesklandžių kadencijų, ritmų monoto-

---

[154] Henris Perselis gimė 1659 metais, mirė 1695-aisiais.

niškumo, skystas harmonijos audinys, ypač didelėse pjesėse, justi savotiškas fizinis išsėkimas, kliudantis iki galo įgyvendinti puikias idėjas. Tačiau Perselį reikia laikyti tuo, kas jis yra: viena poetiškiausių muzikos figūrų — šypsančia ir truputį elegiška,— mažuoju amžinai sveikstančiu Mocartu. Nieko jame nerasi nei vulgaraus, nei brutalaus. Gražios, iš širdies kilusios melodijos, kuriose atsispindi tyriausia anglų siela. Švelnios harmonijos, glamonėjantys disonansai, pomėgis gretinti septimas ir sekundas, nuolat svyruoti tarp mažoro ir minoro, subtilūs ir besikaitaliojantys niuansai, blankl, neaiški, dulsva šviesa, tartum pavasario saulė skverbtųsi pro lengvą rūką[155].

Jis parašė tik vieną tikrą operą: nuostabiąją 1680 metų „Didonę ir Enėją"[156]. Kiti jo, beje, gausūs draminiai kūriniai — tai scenai skirta muzika, ir gražiausias jos pavyzdys buvo ta, kurią 1691 metais jis parašė Draideno „Karaliui Artūrui" *(King Arthur).* Ji beveik vien epizodinė, ją atėmus, veiksmas iš esmės dėl to nenukentėtų. Anglai nemėgo nuo pradžios iki galo dainuojamų operų, ir Hendelio laikais šį tautos bjaurėjimąsi reiškė Adisonas savo žurnale *Spectator.*

Nors Hendelio pažiūra į operą buvo kitokia ir jo asmenybė labai skyrėsi nuo Perselio, jis nevengė pasinaudoti šio savo pirmtako, kaip ir kitų, genialumu. Buvo natūralu, kad, atvykęs į svetimą kraštą, nepažindamas nei jo kalbos, nei dvasios, jis pasiskyrė vadovu šį anglų meistrą. Todėl tarp jųdviejų atsirado analogijų. Perselio odės kartais atrodo lyg Hendelio kantatų ir oratorijų eskizai; jose randame tą patį architektonikos stilių, tuos pačius tempų, instrumentų tembrų, didelių ansamblių ir *soli* kontrastus. Kai kurie šokiai[157], kai kurios pavergiančio ritmo herojinės arijos su triumfo fanfaromis[158] — tikras Hendelis. Tačiau Perselio kūryboje tai tik žaibo tvykstelėjimai. Jo asmenybė, jo menas visai kitokie negu Hendelio. Perselis, kaip ir daugelis ano meto muzikų, pasklis Hendelyje lyg vandens srovelės upėje. Bet šiame nedideliame šaltinyje gyvavo poezija,

---

155 Žr. „Diokletiano" preliudą arba „Šokį" ir „Bondukos" uvertiūrą.

156 Anglų menas nesukūrė nieko, kas būtų labiau verta gretinti su italų muzikos meno šedevrais, kaip Didonės mirties scena.

157 „Karaliuje Artūre": „Didysis šokis", arba finalinė čakona; „Diokletiane": trio ir finalinis choras.

158 Ypač garsioji šv. Jurgio arija „Karaliuje Artūre": „Šventas Jurgi, mūsų salos patrone, kary ir šventasai..."

anglų muzikos poezija, kurios nėra ir negalėjo būti visoje Hendelio kūryboje.

Po Perselio mirties anglų muzikos nebeliko. Ją užtvindė svetimi elementai[159]. Atgijusi puritonų opozicija, puldama anglų teatrą, prisidėjo prie to, kad anglų menininkai, netekę ryžto, pasišalino[160]. Paskutinis didžiosios epochos meistras, Džonas Blou* — gerbtinas, savo laiku net šlovintas muzikas, kurio pilkokai, kukliai asmenybei nestigo nei prašmatnumo, nei raiškaus jausmo,— pasitraukė į religinių minčių sritį[161]. Kadangi nebuvo kompozitorių anglų, jų vietą užėmė italai[162]. Buvęs karališkosios kapelos muzikas Tomas Kleitonas iš Italijos parsivežė operų libretų, partitūrų ir dainininkų. Jis paėmė vieną seną iš Bolonijos gautą libretą, davė jį vienam prancūzui išversti į anglų kalbą, negrabiai pritaikė visai menką muziką, ir išėjo, kaip jis didžiuodamasis sakė, „pirmoji muzikinė drama, sukurta ir atlikta Anglijoje itališku stiliumi", „Arsinoja, Kipro karalienė". Šis nieko nevertas dalykas, 1705 metais atliktas *Drury Lane* teatre*, turėjo didžiulį pasisekimą — dar didesnį nei kitais metais Londone pastatyta tikra italų opera, Marko Antonijaus Bonončinio *(Bononcini)* „Kamilė, volskų karalienė" *(Camilla, regina de' Volsci)*[163]. Sunerimęs Adisonas veltui bandė kovoti su italų invazija, gražiai pasišaipydamas iš publikos snobizmo ir italų

---

159 Jau nebe prancūzai, kurie, nors buvo labai įtakingi Stiuartų laikais, beveik visiškai dingo po 1688 metų revoliucijos, o italai.

160 Garsusis kunigo Džeremijo Koljės pamfletas, išspausdintas 1688 metais, „Trumpas žvilgsnis į anglų scenos amoralumą bei profaniškumą, lyginant su sveika Antikos nuovoka" *(A short view of the immorality and the profanness of the English stage, with the sense of Antiquity)* padarė lemiamą įtaką, nes su karštu įsitikinimu išreiškė slaptus tautos jausmus. Draidenas pats pirmasis nusižeminęs atgailavo.

161 Žr. jo *Amphion Britannicus,* 1700, pratarmę. Blou mirė 1708 metais.

162 Per restauraciją, 1660 ir 1674 metais, keliskart mėginta Londone steigti italų operas. Nė vienas šių mėginimų nepavyko. Tačiau Londone apsigyveno ir sulaukė pasisekimo keletas italų: apie 1667 metus — Džovanis Batista Dragis iš Feraros; apie 1677 metus — smuikininkas Nikolas Matejis, kuris Angliją supažindino su Vitalio ir Basanio instrumentiniais kūriniais; be to, italų dainininkai, Pjetras Redžas iš Genujos, garsusis Sifačė *(Siface; Francesco Grossi),* kurio dėka, be abejo, pirmąkart Londone buvo klausytasi Skarlačio; Margerita de l'Espinė, kuri nuo 1692 metų surengė italų muzikos koncertų. Tačiau tik nuo 1702 metų pradėta tikrai žavėtis italų muzikos menu.

163 Tai garsiojo Džovanio Bonončinio brolis.

operai mėgindamas priešpastatyti anglų nacionalinę operą[164]; jis pralaimėjo, o kartu su juo — ir visas anglų teatras[165]. 1707 metais „Tomyra" *(Thomyris)* davė pradžią pusiau itališkiems, pusiau angliškiems vaidinimams. O pradedant „Almahide", 1710 metų sausio mėnesį — viskas jau itališka. Joks anglų muzikas nebesistengia prieš tai kovoti[166].

1710 metų pabaigoje atvykus į Angliją Hendeliui, nacionalinis menas buvo miręs. Taigi absurdiška tvirtinti, kaip tai dažnai daroma, kad Hendelis nužudęs anglų muziką. Žudyti jau nebuvo ko. Londonas neturėjo nė vieno kompozitoriaus. Tačiau buvo turtingas puikių virtuozų. Svarbiausia, jame buvo viena geriausių, kokią tik buvo galima rasti Europoje, italų dainininkų trupė. Pristatytas karalienei Onai, kuri mėgo muziką ir gerai skambino klavesinu, Hendelis buvo sutiktas išskėstomis rankomis operos direktoriaus Arono Hilo. Šis buvo nepaprastas asmuo — apkeliavo Rytus, parašė „Otomanų imperijos istoriją", sukūrė tragedijų, vertė Volterą, įsteigė *Beech Oil Company* spausti aliejui iš buko riešutų, griebėsi chemijos ir užsiiminėjo laivų konstravimu[167]. Šis visų galų žmogus tučtuojau sudarė planą operai pagal „Išvaduotąją Jeruzalę". Tai buvo „Rinaldas"; eilės ir muzika jam parašyta per dvi savaites, ir opera pastatyta 1711 metų vasario 24 dieną *Haymarket* teatre.

---

164 Būtent „Rozamundą", kuri buvo pastatyta 1707 metais ir kurios įvyko tik trys vaidinimai. Gana nemuzikalus Adisonas pasitelkė kaip bendradarbį beskonį Kleitoną. Šio satyros, nukreiptos prieš italų operą, pasirodė žurnalo *Spectator* 1710 metų kovo—balandžio numeriuose.

165 Šis pralaimėjimas pasidarė akivaizdus 1708 metais. Prieš trejus metus anglų poetas Kongrivas *(Congreve)*, globojamas karalienės, įkūrė *Haymarket* teatrą*, kad ten būtų puoselėjama sena anglų drama. 1708 metais anglų drama turėjo pasitraukti. Jos vietą užėmė italų opera.

166 Tik du Anglijoje apsigyvenę ir jos pilietybę priėmę vokiečiai, daktaras Christofas Pepušas *(Pepusch)* ir Nikolas Frančeskas Heimas *(Haym)*, įkiša kelis savo sukomponuotus dalykus į Londono italų operas. Vėliau su jais dar susitiksime. Pepušas, kuris 1710 metais įkūrė Senosios muzikos akademiją, buvo gana blogai nusiteikęs Hendelio atžvilgiu, pašiepė jo operas garsiojoje „Elgetų operoje" *(Beggar's Opera)*. Heimas, kuris 1730 metais ketino paskelbti didelę „Muzikos istoriją" (tačiau 1729 metais mirė.— *Vert. past.)*, buvo vienas Hendelio libretistų.

Paryžiaus konservatorijos bibliotekoje yra svarbiausių italų operų, pastatytų Londone nuo 1706 iki 1710 metų, arijų rinkinys *(London, Walsh)*.

167 Žr. Meinvoringą ir Chryzanderį.

Pasisekimas buvo milžiniškas. Jis nulėmė italų operos pergalę Londone, ir dainininkas Nikolinis, atlikęs Rinaldo vaidmenį, išvykdamas iš Anglijos, pasiėmė partitūrą į Neapolį, kur pastatė operą 1718 metais, talkininkaujant dar jaunam Leonardui Leo*. „Rinaldas" ženklina posūkį muzikos istorijoje. Italų opera užkariavo Europą, o dabar šią operą pradeda užkariauti svetimšaliai muzikai, kuriuos ji suformavo, suitalėję vokiečiai. Po Hendelio buvo Hasė, paskui Gliukas, paskui Mocartas. Tačiau pirmas šių užkariautojų — Hendelis[168].

* * *

Laikotarpis po „Rinaldo" ir iki Hendeliui galutinai apsigyvenus Londone, tai yra tarp 1711 ir 1716 metų pabaigos, jam kupinas dvejonių — jis svyruoja tarp Anglijos ir Vokietijos, tarp religinės muzikos ir operos.

Gavęs Hanoverio kapelmeisterio titulą ir tarnybą, 1711 metų birželio mėnesį Hendelis turėjo vėl užimti savo postą[169]. Hanoveryje jis vėl sutiko vyskupą Stefanį ir pabandė rašyti jo stiliumi. Juo sekdamas, jis sukomponavo apie dvidešimt kamerinių duetų, kurie betgi neprilygsta savo modeliui, ir gražių vokiškų *Lieder* pagal Brokeso eiles[170]. Atrodo, kad iš ano laiko yra ir keletas jo geriausių instrumentinių dalykų, pirmieji koncertai obojui, sonatos fleitai ir bosui[171]. Hanoverio kurfiursto rūminінkai buvo aistringi fleitistai, Farinelio diriguojamas orkestras — puikus; ypač obojistai buvo pasiekę tokį virtuoziškumą,

---

168 Rašytojas Bartoldas Feindas, 1715 metais Hamburge pateikęs „Rinaldo" vertimą, šia proga priminė, kad „visur išgarsėjusį poną Hendelį italai vadina *Orfeo del nostro secolo* ir *un ingegno sublime* („mūsų amžiaus Orfėju" ir „nepaprastu talentu").

Tai reta garbė,— priduria jis,— nes „nė vienas italas arba prancūzas šitaip nekalba apie jokį vokietį, tie ponai įpratę tik tyčiotis iš mūsų".

169 Jis neskubėjo. Sustojo Diuseldorfe pas Pfalco kurfiurstą. (*A. Einstein Ein Beitrag zur Lebensbeschreibung Haendels, Internationale Musikgesellschaft* biuletenis, 1907 m. balandžio mėn.). Po to, paskutiniais metų mėnesiais, jis nuvyko į Halę aplankyti namiškių.

170 Tiesą pasakius, tai veikiau nedidelės kantatos negu *Lieder*. Šelcherio rinkinyje, Paryžiaus konservatorijos bibliotekoje, yra jų kopijų.

171 Didžiojo Hendelio leidinio XXVII ir XLVIII tomai.

koks šiandien vargu ar pasitaiko. Tačiau Hanoverio opera buvo uždaryta, ir Hendelis negalėjo net pastatyti savo „Rinaldo".

Bet jis jau buvo pamėgęs teatrą ir nemanė taip lengvai jo atsižadėti. Tad ilgėjosi Londono. Jis pazondavo dirvą Anglijoje, nusprendė, kad ji palanki, ir ryžosi ten apsigyventi. Iš Londono jis reguliariai gaudavo žinių[172]. Jam išvykus, scenoje neįstengė išsilaikyti jokia kita opera, tik „Rinaldas". Anglai muzikos mėgėjai ragino jį grįžti. Nekantraudamas kuo greičiau išvykti, Hendelis Hanoverio kurfiursto rūmuose vėl paprašė atostogų. Jos buvo kuo maloniausiais žodžiais jam suteiktos su sąlyga, kad po įmanomo laiko vėl parvyksiąs[173].

Jis grįžo į Londoną 1712 metų lapkričio pabaigoje, kaip tik laiku — galėjo prižiūrėti, kaip statoma jo pastoralė „Ištikimasis piemuo" *(Il pastor fido)* — greitomis parašytas kūrinys, kurio gražiausias dainas vėliau jis vėl panaudojo[174]. Per tris savaites jis baigė „Tesėją", penkių trumpų veiksmų „tragišką operą"[175], paženklintą skubos ir genialumo; ji buvo pastatyta 1713 metų sausio mėnesį.

Hendelis stengėsi Anglijoje įleisti šaknis. Jis prisidėjo prie anglų lojalumo ir pasididžiavimo rašydamas muziką politinių iškilmių progomis. Artėjo Anglijai šlovingos Utrechto taikos* sudarymo diena. Hendelis parengė *Te Deum,* kurį jau buvo baigęs 1713 metų sausio mėnesį. Tačiau karalystės įstatymai draudė, kad svetimšaliui būtų pavesta kurti oficialių ceremonijų muziką,— tik parlamentas galėjo leisti prasilenkti su šiuo papročiu. Hendelis parodė sumanumo — parašė panegirinę odę karalienės Onos gimimo sukakčiai paminėti *(Birthday Ode for Queen Anne).* Odė buvo atlikta šv. Jokūbo *(Saint James's)* rūmuose 1713 metų vasario 6 dieną, ir susižavėjusi karalienė Hendeliui užsakė Utrechto taikos iškilmėms parašyti *Te Deum* ir *Jubilate,* kurie buvo atlikti 1713 metų liepos 7 dieną per oficialią ceremoniją šv. Povilo katedroje, dalyvaujant parlamento nariams.

---

172 Iš 1711 metų laiškų matyti, kad Vokietijoje Hendelis stengėsi patobulinti savo anglų kalbos žinias.

173 Hanoverių dinastija, kaip žinoma, pretendavo į Anglijos sosto paveldėtojas ir turėjo atsižvelgti į savo giminaitę, paliksiančią sostą, karalienę Oną, kuriai patiko Hendelis.

174 Antrajame šio kūrinio variante, 1734 metais. Čia jis prijungė chorus.

175 Tai vienintelė Hendelio penkiaveiksmė opera. Eiliuotas tekstas — Heimo.

Šie kūriniai, kuriuos komponuodamas Hendelis sekė Perseliu[176], buvo pirmi dideli bandymai kurti monumentaliuoju stiliumi.

Tad Hendeliui pavyko, priešingai papročiui, tapti oficialiu Anglijos karaliaus rūmų kompozitoriumi. Tačiau jis smarkiai prasilenkė su įsipareigojimais kitiems savo šeimininkams, kunigaikščiams Hanoveriams, kuriems buvo apsiėmęs tarnauti. Hanoverių pusseserės, paliksiančios sostą, santykiai su šiais jos menkinamais giminaičiais pasidarė nepaprastai įtempti. Karalienė Ona pajuto jiems neapykantą, ypač nekentė protingos hercogienės Sofijos, liepė kurti apie ją pašiepiamų dainelių ir sudarė slaptą sandėrį su pretendentu į sostą Stiuartu, kurį ketino pripažinti savo įpėdiniu. Tad, likdamas jai tarnauti, Hendelis užėmė poziciją prieš savo valdovą Hanoverį. Kai kurie istorikai net pavartojo žodį *išdavystė*. Tai vienintelė klaida muziko gyvenime, kurios nepateisina jo biografas Chryzanderis, nes ji įžeidžianti jo vokiškąjį patriotizmą. Tačiau reikia pasakyti, kad Hendelis vokiškojo patriotizmo neturėjo. Jo mentalitetas buvo toks kaip didžiųjų ano meto vokiečių menininkų, kuriems tėvynė — menas ir tikėjimas. Valstybė jiems mažai terūpėjo.

Hendelis tada gyveno pas anglus mecenatus: vienerius metus — pas turtingą melomaną Sario grafystėje, paskui — Pikadilyje pas grafą Berlingtoną. Jis čia išbuvo trejus metus. Šiuose namuose, kuriuos aprašė Gėjus, dažnai lankydavosi Popas ir Sviftas. Hendelis čia grodavo vargonais ir klavesinu Londono visuomenės elitui, kuris juo labai žavėjosi, išskyrus Popą, nemėgusį muzikos.

Rašė jis mažai[177], gyveno sau, ir tiek, kaip anuomet Neapolyje, kantriai laukė, kol persiims Anglijos atmosferos. Hendelis buvo iš tų, kurie galėjo per tris mėnesius parašyti tris operas, o paskui ištisus metus nieko neveikti. Toks režimas — nelyginant kalnų upės, kuri čia veržiasi iš krantų, čia išdžiūsta.

Be to, jis norėjo pamatyti, kaip toliau klostysis įvykiai. Hanoveriai atrodė tikrai išstumti iš Anglijos sosto paveldėtojų tarpo. Hercogienė Sofija 1714 metų birželio 7 dieną mirė, kaip pažymi

---

[176] Perselis 1694 metais parašė *Te Deum* ir *Jubilate*.

[177] Sakoma, kad nedideliam Berlingtono mėgėjų teatrui jis parašęs operą „Sula" (*Silla*, 1714), kurios geriausias vietas panaudojo „Amadyje" (*Amadigi*). Šiuo laikotarpiu galima datuoti ir kai kurias klavyrines pjeses, kurių rinkinys išspausdintas 1720 metais.

Chryzanderis, iš susirūpinimo (tiesą pasakius, ir nuo apopleksijos), įsitikinusi, kad trokštamoji įpėdinystė atiteks Stiuartui. Hendelis dabar nė žodžiu neužsimindavo apie grįžimą į Hanoverį. Bet atsitiktinumas apvertė aukštyn kojom visus planus. Du mėnesiai po hercogienės Sofijos mirties, 1714 metų rugpjūčio 1 dieną, staiga mirė karalienė Ona. Tą pačią dieną per sąmyšį, kurį šis nelauktas įvykis sukėlė Stiuartų partijoje, slaptoji taryba paskelbė karaliumi Jurgį Hanoverį. Rugsėjo 20 dieną jis atvyko į Londoną. Spalio 20 dieną buvo Vestminsteryje karūnuotas. Hendelis visiškai sutriko — nuėjo niekais jo „Odė karalienei Onai", be to, nužemintas sau tarė, kad jei būtų palaukęs metus, jo *Te Deum* būtų tikęs naujosios dinastijos intronizavimui.

Reikia pripažinti, kad neatrodė, jog jį būtų per daug sujaudinusi ši nesėkmė. Jis nesivargino — nemaldavo dovanojamas. Ėmėsi vėl darbo ir parašė operą „Amadis". Šitaip vis dėlto buvo geriausia ginti savo reikalą. Karalius Jurgis I Hanoveris turėjo nemažai trūkumų, bet ir vieną labai gerą ypatybę — nuoširdžiai mėgo muziką, ir prie šios jo aistros prisidėjo daugelis lemtų ir ne tokių lemtų rūmininkų. Vokietijai muzika visais laikais buvo šaltinis, kuriame apsivalydavo suteptos širdys, galimybė atpirkti nedideles kasdieninio gyvenimo niekšybes. Nors ir kažin ką karalius Jurgis galėjo manyti apie Hendelį, jis negalėjo jo nubausti nenubausdamas paties savęs. Susilaukus pasisekimo puikiajai operai „Amadis", kuri pirmąkart buvo atlikta 1715 metų gegužės 25 dieną, jis nebesiryžo ilgiau giežti apmaudo ant savo muziko. Juodu susitaikė[178]. Hendelis vėl ėmė gauti atlyginimą

[178] Pasak legendos, Hendelis 1715 metų rugpjūčio mėnesį sukomponavo garsiąją „Muziką ant vandens" *(Water Music)*, norėdamas atgauti karaliaus palankumą. Jis atsisėdęs su orkestru į baržą ir liepęs atlikti savo kūrinį Jurgiui I iškylaujant Temzėje; karalius susižavėjęs ir vėl pasidaręs Hendeliui draugiškas. Tačiau atrodo, kad „Muzika ant vandens" buvo sukurta dvejais metais vėliau, negu Hendelis atgavo malonę; šią sceną, kurią Chryzanderis savo veikalo pirmajame tome datuoja 1715 metų rugpjūčio 22 diena, o Fišeris *(Fisher Music in Hannover)* — 1715 metų spalio mėnesiu, Chryzanderis savo trečiajame tome nukelia į 1717 metų liepos 17 dieną, pateikdamas vieną to meto laikraščio citatą, kuri, beje, neatrodo lemiama. Šiaip ar taip, kūrinys — ano laikotarpio ir pirmą kartą išspausdintas 1720 metais.

kaip Hanoverio kapelmeisteris, kol buvo paskirtas mažųjų princesių muzikos mokytoju; karaliui 1716 metų birželio mėnesį vykstant į Hanoverį, Hendelis irgi tenai keliavo.

Negalima sakyti, kad rūmuose jis būtų turėjęs daug darbo. Karalius buvo užsiėmęs valstybės reikalais ir medžiokle. Jis nerado net laiko pasirūpinti jam tarnavusiu senuoju Leibnicu, kuris mirė Hanoveryje 1716 metų lapkričio 14 dieną, niekam karaliaus rūmuose neatkreipus į tai dėmesio. Hendelis pasinaudojo jam suteiktu laisvalaikiu, norėdamas pasisemti naujų jėgų vokiečių mene.

Vokietijoje tuo metu buvo madingos muzikinės pasijos. Tai buvo religinė ir kartu teatrinė srovė. Joje buvo galima išskirti pietizmo ir operos įtaką. Keizeris, Telemanas, Matezonas Hamburge parašė sensaciją sukėlusių pasijų[179] pagal garsųjį senatoriaus Brokeso tekstą. Sekdamas jų pavyzdžiu — galbūt norėdamas palyginti jėgas su šių vyrų, kurie visi trys anksčiau buvo jo varžovai arba draugai[180],— Hendelis 1716 metais pagal tą patį tekstą irgi parašė pasiją.

Šis galingas ir nelygus kūrinys, kuriame blogas skonis liečiasi su prakilnumu, manieringumas ir patosas įsimaišę į giliausią ir blaiviausią meną (šią pasiją gerai pažinojo ir ne kartą prisiminė J. S. Bachas), Hendeliui buvo lemiama patirtis. Rašy-

---

[179] Pirmiausia, 1712 metais, Keizeris: *Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus* („Už pasaulio nuodėmes kankinamas ir mirštantis Jėzus"). Paskui Telemanas — 1716 metais, keletas mėnesių prieš atvykstant Hendeliui. Ir kiek vėliau — Matezonas. Hendelio pasija pirmą kartą buvo atlikta Hamburge 1717 metais per gavėnią, kai Hendelis jau buvo grįžęs į Angliją. Visos šios keturios Keizerio, Telemano, Matezono ir Hendelio pasijos buvo atliktos 1719 metais Hamburgo katedroje; Matezonas buvo kantorius.

[180] Hendelis su Matezonu tada pasikeitė keliais laiškais. Matezonas buvo pradėjęs muzikinę polemiką su vargonininku ir teoretiku Butštetu*, ir jam reikėjo pasiremti vokiečių muzikos autoritetais. Jis išsiuntinėjo jiems anketas su klausimais (apie graikų dermes, solmizaciją ir kt.). Hendelis, spiriamas atsakyti, tai padarė vėlai; jis pritarė Matezonui, atviram modernistui, pasisakydamas prieš senovinių dermių šalininkus. Matezonas prašė suteikti ir smulkesnių žinių apie savo gyvenimą, kad galėtų jas panaudoti biografiniame žodyne, kurį jis ketino rašyti. Hendelis atmetė šį prašymą dėl to, kad negalįs kaip reikiant susikaupti; jis tik neaiškiai pažadėjo vėliau mintyse peržvelgti pagrindinius savo profesinio darbo laikotarpius. Tačiau Matezonui taip ir nepavyko ištraukti iš jo ką nors daugiau.

damas šią pasiją, jautė, kaip daug kas jį skiria nuo vokiečių pietistinio meno, ir, grįžęs į Angliją[181], sukūrė antemas ir „Esterą".

* * *

Tolesnis jo gyvenimo laikotarpis jam buvo kapitalinis. Tarp 1717 ir 1720 metų, tarnaudamas pas hercogą Čandosą[182], jis visiškai suvokė savo asmenybę ir susikūrė naują muzikos ir teatro stilių.

„Čandoso antemos" *(Chandos Anthems*[183]*)* vėlesnėms Hendelio oratorijoms yra tai, kas itališkos kantatos — jo operoms: puikūs eskizai, epopėjiški jų fragmentai. Savo religinėse kantatose, parašytose hercogo kapelai, Hendelis pirmą vietą skiria chorams: tai giedantis biblijos balsas, vyriškas, herojiškas balsas, laisvas nuo aiškinimų ir jausmų išsiliejimų, kuriais jį užgožė ir išblukino vokiškasis pietizmas. Čia jau „Izraelio Egipte" dvasia ir stilius, tvirtos, monumentalios linijos, liaudiškas dvelksmas.

Nuo šių biblinių epopėjų buvo tik vienas žingsnis iki dramos. Hendelis žengė jį „Esteroje", kurios pirmoji forma buvo pavadinta „Amanas ir Mardokėjus, kaukė *(masque)*"[184]. Galimas da-

---

[181] 1716 metų pabaigoje. Per šią kelionę jis sušelpė buvusio savo mokytojo Cachovo našlę, atsidūrusią varge, ir parsivežė iš Ansbacho seną universiteto laikų draugą Johaną Christofą Šmitą, kuris vertėsi vilnos prekyba ir, palikęs viską — turtą, žmoną ir vaiką,— persikėlė su juo į Londoną. Šmitas visą gyvenimą išbuvo su Hendeliu, tvarkė jo reikalus, kopijavo rankraščius, rūpinosi muzika, o vėliau toje vietoje su tokiu pat atsidavimu dirbo jo sūnus, Šmitas (arba *Smith*) jaunesnysis. Ryškus pavyzdys, kaip smarkiai traukė Hendelis žmones.

[182] Hercogas Čandosas buvo krezas, pralobęs prie karalienės Onos, tarnaudamas vyriausiuoju kariuomenės iždininku ir iš spekuliacijų Pietų jūrų bendrovėje. Jis pasistatydino puikius rūmus „Kenonsą" už kelių mylių nuo Londono. Čia jis gyveno kaip koks kunigaikštukas, saugojamas šimto kareivių šveicarų leibgvardijos. Jo į akis kišama prabanga kėlė net juoką. Popas nevengė iš jos pasišaipyti.

[183] „Antemos" *(Anthems)* sudaro tris didžiojo Hendelio leidinio tomus. Tretysis skiriamas dalykams, sukurtiems po mūsų čia minėto laikotarpio. Dviejuose pirmuosiuose yra vienuolika „Čandoso antemų", kurių dvi — dviejų, o viena — trijų variantų. Tuo pat metu Hendelis parašė ir tris *Te Deum*.

[184] Kaip žinoma, kaukės *(masquēs)* buvo pasaulietinės kompozicijos, labai madingos Anglijoje Stiuartų laikais; iš dalies jos buvo vaidinamos ir šokamos kaip teatro pjesės, iš dalies dainuojamos kaip koncertiniai kūriniai. (Žr. *Paul Reyher* *Les Masques anglais, Paris,* 1909).

lykas, kad 1720 metų rugpjūčio 21 dieną, pas hercogą Čandosą pirmąkart atliekant šį kūrinį, jis buvo suvaidintas scenoje. Šiaip ar taip, tai — viena didžiausių nuo graikų laikų antikiniu stiliumi parašytų tragedijų. Tarytum nukreipus jai Hendelio dvasią prie helenizmo idealo, jis beveik tuo pat metu sukomponavo pastoralę „Acis ir Galatėja", kurią irgi pavadino kauke *(masque)*[185] ir kuriai, kaip ir „Esterai", nebuvo visiškai svetima laisvo teatro idėja. Šis nedidelis poezijos ir muzikos šedevras[186], kuriame slenka džiugūs ir elegiški gražiosios Sicilijos legendos vaizdai, pasižymi klasikiniu tobulumu, aukščiau kurio Hendelis niekad nepakilo.

* * *

„Estera" ir „Acis" liudijo, kad Hendelis nori draminio veiksmo labui panaudoti visas chorinės ir orkestrinės muzikos išgales. Net šiuose dviejuose kūriniuose, kurie, jam to nesuvokiant, atvėrė kelią būsimoms jo oratorijoms, jo tikslas — ne oratorija, bet opera. Jį visada traukė teatras, ir tik nelemčių virtinė, vienas po kito ėję bankrotai vėliau jį prieš jo valią nuo teatro atskyrė. Taigi visai natūralu, kad, rašydamas „Esterą" ir „Acį", jis apsiėmė būti muzikiniu vadovu vienoje teatro antreprizėje, kuri prarijo dalį jo jėgų ir net gyvenimo,— Italų operos akademijoje[187].

1732 metais Hendelis grįžo prie „Esteros" ir ją perdirbo. Pirmoji „Estera"— trijų veiksmų, kurių kiekvieną pradeda ir baigia dideli antikiniai chorai. Kartais buvo tvirtinama, kad eiles parašė Popas *(Pope).*

185 1732 metais vėl statant šį kūrinį, jis buvo net pavadintas angliška pastoraline opera *(English pastoral opera).*

186 Gražias eiles parašė Gėjus *(Gay).*

187 Tai buvo akcinė bendrovė su 50 000 svarų sterlingų kapitalo, sudaryto iš 100 svarų akcijų, pasirašytų keturiolikai metų. Kiekviena akcija davė teisę į vieną vietą teatre. Valdybos priešakyje kaip pirmas jos prezidentas buvo karaliaus rūmų maršalas, hercogas Niukaslis (iki 1723 metų, kai tapo ministrų kabineto nariu ir jį pakeitė hercogas Graftonas). Antrasis prezidentas (tikrasis direktorius) buvo lordas Binglis. Jam talkininkavo administracinė taryba, susidėjusi iš 24 kas metai perrenkamų direktorių. Bendrovę globojo karalius, kuris už savo ložę kasmet mokėdavo 1000 svarų. Dividendas, išmokamas akcininkams, 1724 metais sudarė 7%. Tačiau bendrovei pakenkė ir ją įstūmė į bankrotą spekuliacijos. Hendelis iki 1728 metų ėjo tik muzikinio vadovo pareigas, po to savo sąskaiton perėmė visišką vadovavimą operos antreprizei.

Sakoma, kad 1720 metus Hendelis laikė paskutiniais savo mokymosi metais. Svarbiausia — to jis nežinojo,— jais baigėsi jo ramybės metai. Iki tol jo gyvenimas buvo kaip daugybės rūmų muzikų, kurie gyvena valdovo paunksnyje ir rašo elitui. Ištrūkti iš šio rato jam pasitaikė tik keliais religiniais ir patriotiniais kūriniais, kuriuose jis buvo tautos balsas. O dabar, nuo 1720 metų ir iki pat mirties, jo menas priklauso visiems. Jis stoja teatro priešakin, turi grumtis su plačiąja publika rodydamas čia nuostabų gyvastingumą — rašydamas po dvi ar tris operas per metus, kamuojasi vadovaudamas nedrausmingai, iš puikybės pamišusių virtuozų trupei, neatsigina įvairių pinklių, persekiojamas bankroto; dvidešimt metų jis eikvoja savo talentą paradoksaliam uždaviniui — užauginti Londone rachitišką, blyškią italų operą, negalinčią gyventi ne savo dirvoje ir ne savo klimate. Po šios įnirtingos kovos, nugalėtas ir nenugalimas, nusėdamas kelią šedevrais, jis pasiekė savo meno viršūnę — sukūrė didžiąsias oratorijas, įamžinusias jo vardą.

Grįžęs iš kelionės į Vokietiją — Hanoverį, Halę, Diuseldorfą ir Drezdeną,— kad sutelktų italų dainininkų trupę[188], 1720 metų balandžio 27 dieną *Haymarket* teatre Hendelis atidarė Londono operą pastatydamas savo „Radamistą", kurį dedikavo karaliui[189]. Publikos suplaukė labai daug, bet ją čia daugiausia atvedė smalsumas ir mada. Mėgėjų snobų netrukus ėmė nebepatenkinti, kad italų operai atstovauja suitalėjęs vokietis, ir buvęs Hendelio globėjas, grafas Berlingtonas, nuvyko į Romą parsivežti italų muzikinės mados karaliaus Džovanio Bonončinio[190].

Bonončinis buvo kilęs iš Modenos ir, kai atvyko į Londoną, turėjo apie penkiasdešimt metų[191]. Jis buvo sūnus labai nusipel-

---

[188] Ši kelionė truko nuo 1719 metų vasario iki tų pat metų pabaigos. Hendeliui esant Halėje, J. S. Bachas, buvęs Ketene, keturios mylios nuo Halės, apie tai sužinojo ir išvyko su juo pasimatyti. Bet jis atvažiavo į Halę tą dieną, kai šis ką tik buvo iškeliavęs. Taip bent pasakoja Forkelis.

[189] Eilės — Heimo. Nuo 1722 metų kūrinys, išverstas Matezono, buvo atliekamas Hamburge.

[190] Prieš jį į Londoną jau buvo atvykęs Domenikas Skarlatis, kurio čia buvo pastatyta opera „Narcizas" (1720), bet neturėjo pasisekimo.

[191] Jis gimė 1671 ar 1672 metais, nes savo op. 1, pasirodžiusiame 1684 ar 1685 metais sakosi turįs truputį daugiau kaip trylika metų. (Dabar žinoma, kad Bonončinis gimė 1670 metų liepos 18 dieną ir kad

niusio menininko — Džanmarijos Bonončinio, kuris, per anksti miręs, nesuspėjo pasiekti šlovės[192], — ir jį auklėjo su tėviška meile vienas geriausių tos epochos meistrų, retas žmogus, išsaugojęs praeities muzikos kultą ir mokslą, Džanpaolas Kolona *(Colona)*, Bolonijos šv. Petro bažnyčios vargonininkas. Bonončinis dar visai jaunas susilaukė aukštos — kunigaikščių, net imperatorių — globos[193]. Jo talentas atsiskleidė dar anksčiau nei Hendelio — būdamas trylikos metų, jis paskelbė pirmus savo kūrinius, keturiolikos metų tapo Bolonijos filharmonijos akademijos nariu, o penkiolikos — kapelmeisteriu. Pirmieji jo kūriniai buvo instrumentiniai; šią specialybę jis paveldėjo iš tėvo[194]. Į operą atėjo tik išbandęs visus kitus žanrus. Tai nebuvo tikras jo pašaukimas; iš prigimties jis buvo koncertinis muzikas ir juo liko net operoje. Kelionės į Vokietiją ir Austriją, kur 1700 metais jis buvo paskirtas imperatoriaus rūmų kompozitorium ir Berlyne 1703 metais pastatė savo „Polifemą"[195], išgarsino jo vardą Europoje. Jo muzika nuo 1706 metų ėmė plisti Prancūzijoje, ir netrukus čia buvo nepaprastai ja susižavėta[196]. Italijoje jo reputacija nuo ano laiko pranoko net Skarlačio, ku-

---

jo op. 1 išspausdintas 1685 metais.— *Vert. past.*). Džovanio Bonončinio anaiptol negalima laikyti gerai žinomu asmeniu. Apie jokį kitą garsų muziką nepateikiama tiek daug netikslių duomenų. Bonončinis — ištisos muzikų dinastijos pavardė, ir jie buvo nuolat vieni su kitais painiojami. Šios klaidos dėl neatidaus skaitymo pateko net į Eitnerio kritinę bibliografiją ir naujausius darbus tokių italų muzikologų kaip Luidžis Torkis *(Torchi)*, kuris savo *Musica instrumentale in Italia* (1901) visus Bonončinius suveda į vieną. Tikslesnė, nors labai neišsami,— Luidžio Frančesko Valdrigio *(Valdrighi)* monografija *I Bononcini da Modena* (1882).

192 Džanmarija Bonončinis buvo Modenos katedros kapelmeisteris ir tarnavo kunigaikščiui Pranciškui I. Jis buvo geras smuikininkas, parašė sonatų ir instrumentinių siuitų, kurioms L. Torkis ir H. Paris teikia didelę istorinę reikšmę. Šis mąslus žmogus 1673 metais imperatoriui Leopoldui dedikavo harmonijos ir kontrapunkto vadovą, pavadintą *Musico prattico*, kuris buvo dažnai spausdinamas. Jis mirė 1678 metais, nesulaukęs nė keturiasdešimties metų.

193 Keletas pirmųjų jo kūrinių dedikuoti Modenos kunigaikščiui Pranciškui II, o Kameriniai duetai *(Duetti da camera* op 8, 1691) — imperatoriui Leopoldui I, kuris tuoj liepė jį priimti į savo rūmų kapelą.

194 Šis garsėjo kaip violončelistas.

195 *Alfred Ebert* *Attilio Ariosti in Berlin*, *Leipzig*, 1905.

196 Žr. *Lecerf de la Viéville* *Eclaircissement sur Bononcini* („Paaiškinimai apie Bonončinį") veikalo *Comparaison de la Musique française avec la Musique italienne* III dalyje (1706).

riam, pasak E. Dento, atrodo, bus net truputį padaręs įtakos. Dešimt ar penkiolika metų Bonončinis Europoje neišėjo iš mados. Tiesą sakant, jis buvo tam tikros visuomenės dalies ir tam tikro laikotarpio nuotaikų reiškėjas.

Pasak Leserfo de la Vjevilio, jo muzikoje stebino moduliacijų drąsumas, daugybė vokalinės ornamentikos, nuotaikos nepastovumas. Jo mokykla liulistams atrodė įmantrumo ir dirbtinumo mokykla, priešinga sveikam protui. Ji buvo ir harmonijos mokykla, priešinga kontrapunkto mokyklai. Bonončinis buvo anų laikų „vertikalistas", stojęs prieš ankstesniosios epochos „horizontalistus"[197]. Iš esmės muzikoje jo būta sensualisto ir antiintelektualisto. Pradėjęs kurti gryną instrumentinę muziką, jis ir toliau buvo abejingas eilėraščiams, siužetams, visam tam, kas yra už muzikos ribų. Muzikoje jis visų pirma ieškojo retų ir „aksominių" skambesių[198] ir tuo, matyt, patiko epochai, nuvargintai proto pastangų, kurių reikalauja griežtai dedukcinis Skarlačio menas arba išraiškingas rečitatyvinis Liuli menas[199]. Bonončinyje įsikūnija gero aukštuomenės skonio reagavimas į mokslingąjį skonį[200]. Vietoj didelių, daugiau ar mažiau pagal kontrapunkto dėsnius išplėtotų arijų *da capo* dabar štai — visai trumpos, nors irgi *da capo* formos, bet mažos, lengvai suvokiamos arijos, dvelkiančios liaudies melodika, tačiau rūpestingai iškvepintos, pritaikytos elegantiškosios publikos madai[201]. Jo iš-

---

197 „Kaip ir Korelio,— rašo Leserfas,— jo mažai fugų, kontrafugų, *bassi ostinati*, dažnų kituose italų kūriniuose, ir paprastai jam didžiausią malonumą teikia visi rečiausiai naudojami, klaidingiausi ir keisčiausi intervalai... Disonansai tokie, kad baisu..."

198 Žr. švelnų gaidų gretinimą kantatoje „Doridė ir Amintas": *Non amo e amar desio* (rankraštis Paryžiaus konservatorijos bibliotekoje) arba kantatą *Care luci* (ten pat).

199 „Muzikoje reikia to,— rašo *London Journal* 1722 metų vasario 24 dieną,— kas gali išblaškyti nuobodulį ir gerai išauklėtus žmones išlaisvinti nuo galvojimo naštos."

200 Tai amžina kova tarp mokslingojo ir pseudoliaudiškojo meno. Kiek vėliau ji vėl įsiliepsnos Ruso dėka. Svarbiausias dviejų šios kovos fazių skirtumas yra tas, kad to laikotarpio, apie kurį čia kalbama, „antimokslingojo" meno gynėjas buvo labai išsilavinęs muzikas, kuris šį reikalą palaikė ne dėl neišmanymo, o todėl, kad buvo tingus ir suktas.

201 „Geriau įsiklausius,— sako Hugas Goldšmitas (*Goldschmidt Die Lehre von der vokalen Ornamentik*, t. I, 1908),— Bonončinio dainos yra vokiškos *Lieder*, kurioms geriau ar blogiau pritaikyta senoji arijos *da capo*, arba kavatinos, forma." *Lieder* tipo arijos buvo

kilnus paprastumas, švelnus, bespalvis jausmingumas, visada korektiškas, kai jis drąsaudavo, ir šaltas, kai reikšdavo geidulingumą, Bonončinį darė didžiu salono žmogumi, aukštuomenės revoliucionieriumi. Kuo jis ėjo senyn, tuo ryškėjo ir stabarėjo nelemčiausi jo bruožai. Kaip tat neretai atsitinka menininkams, turintiems per daug pasisekimo, pasisekimas užvaldė jo meną, vertė jį kartoti tam tikrus štampus. Įgimtas Bonončinio inertiškumas buvo pernelyg tam palankus. Tad metai po metų vis labiau aiškėjo jo meno dirbtinumas ir tai, kas jame buvo mechaniška. Dabar ši muzika, dažnai graži ir maloni, visada harmoninga, niekad neišraiški, jau tik vyniojasi kaip virtinė elegantiškų, bet sausų motyvų, lyg žirklėmis sukirptų pagal tą patį modelį ir be galo kartojamų.

Iš pradžių Londone buvo visiškai pasiduota tik jo žavesiui. Muziko asmenybė prisidėjo prie jo muzikos patrauklumo. Lanksčiojo italo buvo gražios manieros, tonas lipšnus ir drauge kupinas savo vertės pajautimo. Kaip ir Hendelis, jis buvo virtuozas, bet oresnio negu klavesinas instrumento — violončelės ir, santūriai laikydamasis, grodavo aristokratų salonuose. Jis tuojau tapo madingu kompozitoriumi, ir jo „Astartė"[202], pastatyta 1720 metų pabaigoje, nustelbė Hendelio „Radamisto" prisiminimą.

Hendelis pamatė turįs reikalą su stipriu priešininku. Buvo labai nepatogu su tokiu Bonončiniu kovoti „italianizmo" dirvoje. Tačiau Hendelis neturėjo kitos išeities. Anglų publika, kurią visada magino lokių, gaidžių ir virtuozų kovos, su malonumu ėmė rengti Bonončinio ir Hendelio turnyrą. Jiems buvo duota drauge parašyti operą. Hendelis priėmė iššūkį, bet buvo nurungtas. Jo „Mucijaus Scevolos" dalis[203] (atlikta 1721 metų kovo mėnesį) labai silpna, o 1721 metų gruodžio 9 dieną pastaty-

---

labai pamėgtos Vokietijoje ir Italijoje nuo XVII amžiaus pabaigos. Bonončinis, kurį prie jų savaime patraukė mada ir atsainus jo lengvumas, Anglijoje joms atsidėjo tuo labiau, kad jos atitiko anglų skonį.

[202] Šis kūrinys apie 1714 metus jau buvo pastatytas Italijoje. Išgirdęs jį tada, grafas Berlingtonas tapo Bonončinio šalininku ir įkalbėjo jį vykti į Angliją.

[203] Hendelis parašė trečiąjį veiksmą, Bonončinis — antrąjį. Pirmasis buvo pavestas kažkokiam sinjorui Pipui (Filipui Matėjui?).

tas „Floridantas" irgi nę ką geriau pavyko. Italo pasisekimas dėl to atrodė dar didesnis, o graži opera „Grizelda" (premjera įvyko 1722 metų vasario mėnesį) garantavo Bonončiniui šlovę. Jam išėjo į naudą nepatenkintų anglų literatų ir diduomenės atstovų opozicija prieš Hanoverių dinastiją ir vokiečių menininkus.

Hendelio padėtis smarkiai pašlijo, bet jis atsirevanšavo (1723 metų sausio 12 dieną) melodinguoju „Otonu" — liaudiškiausia savo opera. Dabar Hendelis jau pergalingai[204] žengė pirmyn, nepaisydamas Bonončinio,— vieną po kito parašė tris šedevrus, kuriais davė pradžią naujam muzikiniam teatrui. Jie tokie pat turtingi muzikos požiūriu, bet dramatiškesni, negu po dešimties metų bus Ramo kūriniai. Tai „Julijus Cezaris" (pastatytas 1724 metų vasario 20 dieną), „Tamerlanas" (1724 metų spalio 31 dieną) ir „Rodelinda" (1725 metų vasario 13 dieną). Paskutinis „Tamerlano" veiksmas — puikus ir iki Gliuko beveik vienintelis didžios, pavergiančios ir aistringos muzikinės dramos pavyzdys.

Bonončinio partija galutinai pralošė[205]. Tačiau didžiausi sunkumai prasidėjo ir Hendeliui. Londono operoje savivaliavo reiklūs kastratai bei primadonos ir paikiojo jų gynėjai. 1726 metais atvyko garsiausia tais laikais italų dainininkė Faustina Bordoni[206]. Nuo to momento londoniškiai vaidinimai pavirto

---

[204] Prie Hendelio pergalės daug prisidėjo susižavėjimas nauja atlikėja, Frančeska Kuconi iš Parmos, didžia ir gaivališka, aistros kupina artistė, kurios sopranas buvo neprilygstamas patetiškuose *cantabile*. Debiutuodama „Otone", ji turėjo dvidešimt metų ir buvo ką tik atvykusi į Londoną. Yra žinoma, kaip ji ginčydavosi su Hendeliu ir kaip jis ją sutramdė, pagrasinęs, kad išmesiąs pro langą.

1723 metais Hendelis davė ir antrą operą —„Flavijų", bet ji mažareikšmė. Be to, buvo pastatyta Bonončinio „Erminija" ir Atilijo Ariosčio „Koriolanas", kurio kalėjimo scena išspaudė ašaras damoms, o Hendeliui įkvėpė daugelį panašių scenų kitose jo operose.

[205] Paskutinė Bonončinio opera *Calfurnia* buvo suvaidinta 1724 metų balandžio 18 dieną. Ariostis atsisakė tolesnės kovos. Tačiau 1725 metais Londone pradėta statyti Leonardo187ynčio *(Vinci)* ir Porporos kūrinių, kurie buvo patronuojami paties Hendelio.

[206] Faustina Bordoni gimė 1700 metais Venecijoje. Ji buvo auklėjama kompozitoriaus B. Marčelo aplinkoje ir 1730 metais ištekėjo už Hasės. Jos balsas pasižymėjo nepaprastu judrumu. Niekas, išskyrus ją, nega-

gerklių dvikova tarp Faustinos ir Kuconi, rungtyniavusių vokalizėmis, šūkaujant jųdviejų priešingoms partijoms. Savo „Aleksandre" (pastatytame 1726 metų gegužės 5 dieną) Hendelis turėjo numatyti artistinę dvikovą dviejų trupės žvaigždžių, kurios vaidino Aleksandro meilužes[207]. Vis dėlto jo teatrinis genijus pasireiškė keliose „Admeto" (premjera įvyko 1727 metų sausio 31 dieną) scenose, kurios savo didingumu, atrodė, sužavėjo publiką. Tačiau abiejų teatro damų varžybos po to ne tik nenurimo, bet dar smarkiau suliepsnojo. Kiekviena partija turėjo savo apmokamų pamfletistų, kurie apie priešininkę skleidė bjaurių paskvilių. Kuconi ir Faustina taip įniršo, kad 1727 metų birželio 6 dieną scenoje kibo viena kitai į plaukus ir ėmė muštis stūgaujant salei, kurios priešakyje sėdėjo Velso princesė[208].

Nuo tada viskas ėmė krikti. Hendelis, tiesa, mėgino vėl paimti į rankas vadžias, bet, anot jo draugo Arbetnoto, velnias ištrūko, ir buvo neįmanoma jo vėl įkišti į dėžę. Hendelis pralaimėjo, nors pastatė tris naujus kūrinius, kuriuose tvykščioja jo genijaus žaibai: „Ričardą I" (1727 metais), „Siroję" (1728 metų vasario 17 dieną) ir „Ptolomėją" (1728 metų balandžio 30 dieną). Nedidelė strėlė, kurią į Hendelį paleido Gėjus ir Pepušas savo „Elgetų opera", galutinai sužlugdė Londono Operos akademiją[209]. Ši puiki operetė, susidedanti iš žodinio dialogo ir liaudies dainų, buvo kruvina satyra, nukreipta prieš Volpolą*

---

lėjo to paties garso kartoti taip greit ir jį be galo ilgai tęsti. Ji buvo ne tokia susikaupusi ir gili kaip Kuconi, bet virpulingesnė ir prašmatnesnė.

[207] Prieš du mėnesius, 1726 metų kovo 12 dieną, buvo atlikta Hendelio opera „Scipionas".

[208] Kitą mėnesį *Drury Lane* teatro direktorius Kolis Saiberis *(Kolley Ciber)* pastatė farsą „Netikėtas atsitikimas, arba karalienės varžovės" *(The contre-temps, or the Rival Queens)*, kuriame buvo matyti, kaip dvi dainininkės įsikibo viena kitai į plaukus, o Hendelis norintiems jas perskirti flegmatiškai kalbėjo: „Tegul jos sau daro, ką nori. Kai pavargs, įniršis joms ir taip praeis." O kad kautynės greičiau pasibaigtų, kurstė jas mušdamas timpanus.

Hendelio draugas daktaras Arbetnotas irgi paskelbė šia tema vieną savo geriausių pamfletų „Seint Džeimse ištrūko velnias" (Žr. Chryzanderį, II t.).

[209] Paskutinis 1728 metų birželio 1 dieną Operos akademijoje pastatytas kūrinys buvo „Admetas".

(Walpole) ir sąmojinga juokingųjų operos bruožų parodija[210]. Milžiniškas jos pasisekimas įgavo nacionalinės manifestacijos pobūdį. Tai buvo paprastų žmonių sveiko proto reagavimas į italų operos pompastiką ir į snobizmą, pasinešusį ją primesti kitoms tautoms. Taigi pasirodo pirmi įtrūkiai triumfuojančio italizmo statinyje. Tautos bunda. 1729 metais atliekama (J. S. Bacho.— *Vert.*) „Pasija pagal Matą"; po kelerių metų — pirmos Hendelio oratorijos ir pirmos Ramo operos. 1728—1729 metais Martinas Heinrichas Furmanas *(Fuhrmann)* garsiaisiais savo pamfletais pradeda kampaniją prieš italų operą. Po jo Matezonas svetimtaučius, Welschen, su jų hipogrifais pasiųs anapus nykiųjų Alpių, kad apsivalytų Etnos žaizdre. Tačiau nacionalinė reakcija niekur nebuvo liaudiškesnė ir spontaniškesnė kaip Anglijoje, kurios tvirtas humoras pabudo su Sviftu ir Popu, šlavusiais melus[211].

* * *

Hendelis jautė, kad įvyks ši permaina. Nuo 1727 metų jis stengėsi įsitvirtinti anglų nacionalinėje dirvoje. 1726 metų vasario 13 dieną priėmė Anglijos pilietybę. Naujo karaliaus, Jurgio II, karūnavimui (1727 metų rugsėjo 11 dieną[212]) parašė „Ka-

---

[210] Be kita ko, joje parodijuojama *recitativo accompagnato*, arija *da capo*, operiniai duetai, didžiosios kalėjimo scenos, absurdiški baletai. Pepušas net kartoja pajuokdamas vieną Hendelio ariją. Antrajame veiksme smuklėje susirinkusi vagių gauja iškilmingai defiliuoja priešais savo vadus skambant kryžiuočių maršui iš „Rinaldo". „Elgetų opera", pastatyta 1728 metų sausio 29 dieną, buvo vaidinama visoje Anglijoje ir sukėlė smarkią polemiką. Sviftas karštai gynė šią operetę. Po tokio jos pasisekimo pasirodė nemažai baladžių operų *(Ballad Operas)*, susidedančių iš dainų. Džordžis Kalmus *(Calmus)* „Elgetų operai" paskyrė išsamų straipsnį leidinyje *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* (1907 m. sausio—vasario mėn.).

[211] Pirmosios trys Popo „Dunsiados" *(Dunciad)* knygos išėjo 1728 metais, „Guliverio kelionės"— 1726 metais; Sviftas neužmiršo pavaizduoti ir muzikinio pamišimo satyroje apie Laputos karalystę.

[212] „Ričardas I" *(Riccardo I)*, pastatytas tų pačių metų lapkričio mėnesį, buvo irgi nacionalinė opera, dedikuota karaliui Jurgiui II; joje, minint Ričardą Liūtaširdį, buvo liaupsinami senosios Anglijos žygdarbiai.

rûnavimo antemas" *(Coronation Anthems)*[213]. O dabar grįžo prie sumanymo sukurti angliškų oratorijų.

Tačiau dar nebuvo pakankamai tikras nei naujojoje dirvoje, nei publikos skoniu, kad ryžtųsi visiškai nusigręžti nuo italų operos. Jis geriau nei kas nors kitas matė, kokios šio muzikinio žanro galimybės ir ką iš jo sugebėtų padaryti. Beje, Londono Operos akademijos žlugimas anaiptol nepakenkė jo prestižui: ne tik Anglijoje jis tebebuvo laikomas didžiausiu muzikinio teatro meistru[214]. Londone pastatytos jo itališkos operos išplito po visą Europą.

Flavijus, Tamerlanas, Cezaris, Rinaldas,
Sirojė, Rodelinda, Admetas, Ričardas —
Operos šios, amžini paminklai jo šlovei,
Pranoks romėnų o p e r a garbią senovę,
Ar atsiras jam net Venecijoj varžovas?[215]

Štai kodėl Hendelis neįstengė atsispirti pagundai vėl imtis pats, be kontrolės, kuri apribotų jo laisvę, steigti itališką operą. 1728 metų vasaros pabaigoje jis nuvyko į Italiją pasiieškoti naujų ginklų kovai. Šioje ilgoje, beveik metus trukusioje kelionėje[216] jis užangažavo dainininkų, prisirinko naujų libretų ir itališkų partitūrų. Svarbiausia — atgaivino savo itališkumą šaltinyje, trykštančiame iš naujos operos mokyklos, įkurtos Leonardo Vinčio[217], kuris buvo nusistatęs prieš koncertinį stilių teatre

---

213 „Karūnavimo antemos" susideda iš keturių himnų, kurių sukūrimo eilė tiksliai nežinoma. Jiems atlikti Vestminsteryje Hendelis savo dispozicijoje turėjo 47 dainininkus ir nemažą orkestrą.

214 Žr. anksčiau pacituotus Sere de Rije atsiliepimus.

215 Sere de Rije „Latonos vaikų dovanos"; „Muzika ir elnio medžioklė", karaliui dedikuoti eilėraščiai (*Séré de Rieux Les Dons des enfants de Latone; La Musique et la Chasse du cerf, poèmes dédiés au Roi, Paris,* 1734).

216 Šioje kelionėje, kurios metu gana ilgai gyveno Venecijoje, Hendelis sužinojo, kad jo motiną ištiko paralyžius. Jis atskubėjo į Halę ir ją dar pamatė. Tačiau ji nebegalėjo jo matyti. Prieš kelerius metus buvo apakusi. Ji mirė kitais metais, 1730-ųjų gruodžio 27 dieną. Hendeliui būnant Halėje prie sergančios savo motinos patalo, pas jį apsilankė Vilhelmas Fridemanas Bachas ir tėvo vardu pakvietė užsukti į Leipcigą. Aišku, esant tokioms aplinkybėms, Hendelis negalėjo priimti kvietimo.

217 Gimė 1690 metais Strongolyje, Kalabrijoje, mirė 1730-aisiais. Jis buvo karaliaus kapelmeisteris Neapolyje, Pergolezio ir Hasės pirmtakas. Apie Vinčį kalbėsiu kitoje knygoje.

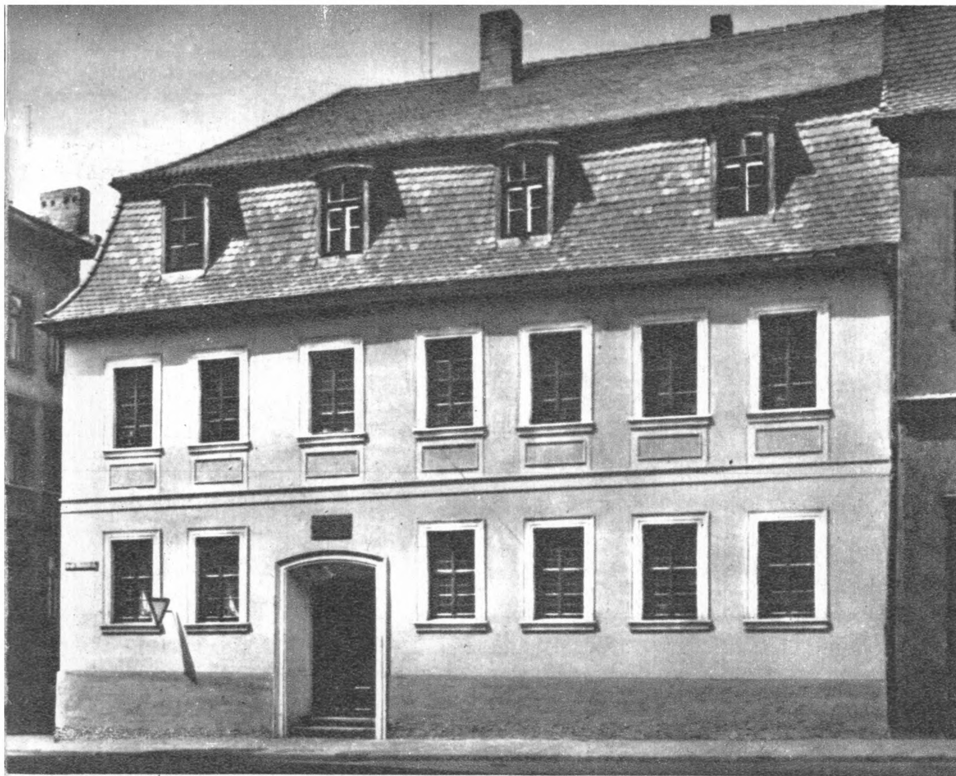
ir ragino vėl suteikti operai dramos pobūdį, net rizikuojant ją nuskurdinti muzikos atžvilgiu.

Neatsižadėdamas turtingo savo stiliaus, šiais pavyzdžiais Hendelis pasinaudojo naujose operose: „Lotaras" (pastatyta 1729 metų gruodžio mėnesį), „Partenopė" (1730 metų vasario mėnesį), „Poras" (1731 metų vasario mėnesį), „Edzijus" (1732 metų sausio mėnesį), kurios — ypač dvi pastarosios — stebina melodijos grožiu ir kai kurių vietų dramatine intonacija. Šio periodo šedevras —„Pašėlęs Rolandas" (*Orlando,* pastatytas 1733 metų sausio 2 dieną), pasižymintis ne tik turtinga ir tobula muzika, bet ir nuovokiai sukurtais personažų charakteriais, dvasingumu ir aistra. 1724 metų „Tamerlanas" primena Gliuko tragedijų idėją, o klausydamasis „Pašėlusio Rolando", galvoji apie gražiąsias Mocarto operas.

Tebekovodamas dėl italų operos, Hendelis pasinaudojo netikėtu pasisekimu, kurio anglų tautinio jausmo dėka susilaukė jo „Acis ir Galatėja" ir „Estera"[218], iš naujo parengti jau su anglišku tekstu, ir jis dar sąmoningiau nei prieš dešimt metų pas Čandosą vėl bandė sukurti laisvesnės ir turtingesnės formos muzikinį teatrą, kuriame plačiai reikštųsi ir chorinė lyrika. 1732 metais, iš naujo atlikdamas „Esterą", į jos 1720 metų variantą įjungė gražiausius „Karūnavimo antemos" chorus. O kitais metais parašė „Deborą" (atlikta 1733 metų kovo 17 dieną) ir „Ataliją" (atlikta 1733 metų liepos 10 dieną), kuriose svarbiausią vaidmenį vaidina chorai. Bet, priešingai, negu jis tikėjosi, šios dvi didelės biblinės dramos, kurias anglų publika turėjo pasitikti su entuziazmu, susidūrė su baisiomis intrigomis, suregztomis dėl asmeninių priežasčių, neturinčių nieko bendra

---

[218] „Acis ir Galatėja" buvo vėl pastatyta 1731 metais, o nuo 1732-ųjų atliekama *Haymarket* teatre, naudojant dekoracijas ir scenos mechanizmus, paantrašte „Anglų pastoralinė opera" *(English Pastoral Opera).* Statyta be Hendelio sutikimo, ir jis, atsakydamas į konkurenciją, po mėnesio pats pastatė savo kūrinį. 1732 metų vasario 23 dieną „Karūnos ir inkaro" užvažiuojamuosiuose namuose buvo atlikta „Estera" Senosios muzikos akademijos nario Bernardo Geitso *(Gates),* kuris kadaise šioje oratorijoje dainavo pas hercogą Čandosą ir turėjo jos kopiją. Hendelis šį veikalą dirigavo 1732 metų gegužės 2 dieną *Haymarket* teatre, kur jis buvo pavadintas „anglų oratorija". Šešių koncertų neužteko publikos smalsumui patenkinti.



Hendelio gimtasis namas (dabar Hendelio muziejus ir Hendelio draugijos būstinė)



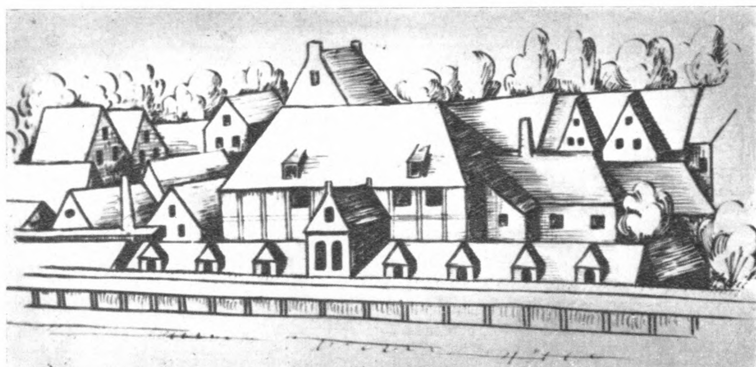
Artz=ney Kunst bringet gunst! die Wissenschafft besteht
Erfahrung machet gross, Geschicklighkeit erhöht
Herr Händeln bleibt diss lob, von allen zu gewandt
So Raht und that gespürt, durch Händels treüe Hand.

B. Block pinxit I. Sandrart sculpsit. J. A. O D.



Georgas Hendelis, kompozitoriaus tėvas (J. Sandrarto graviūra pagal B. Bloką)

Georgas Fridrichas Hendelis apie 1710 m. (Ch. Placerio miniatiūra)





Hamburgo Operos teatras XVII a. (rekonstrukcija)

Halės miestas XVII a.

Johanas Matezonas (J. Haido graviūra pagal Valio aliejinį paveikslą)


IOANNES MATTHESON
Celsitudinis Imperialis Magni Russiæ Princip.
Supremi Holsatiæ Ducis
Legationum Consiliarius.
æt.
nat. Hamburg d. 28. Sept. A. 1681.



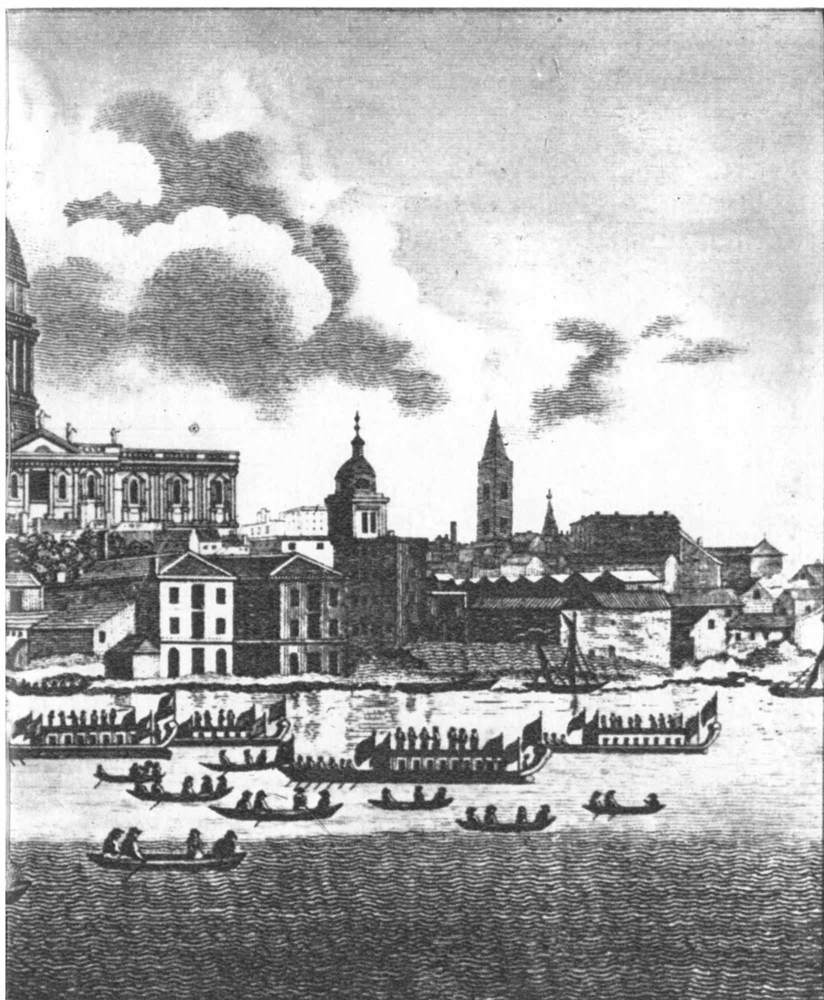
Šv. Morkaus aikštė Venecijoje (Ch. G. Kiliano graviūra)



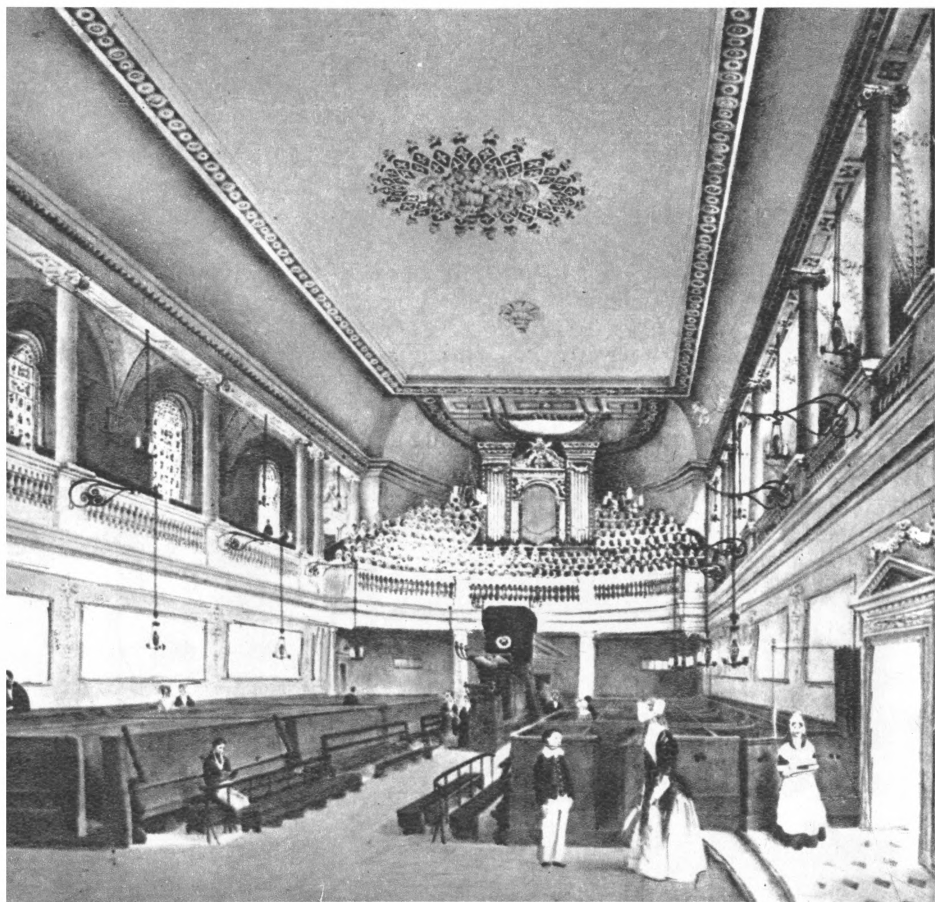
Georgas Fridrichas Hendelis (V. Hogartui priskiriama B. Dendridžo aliejinio paveikslo kopija)



Die Paulskirch



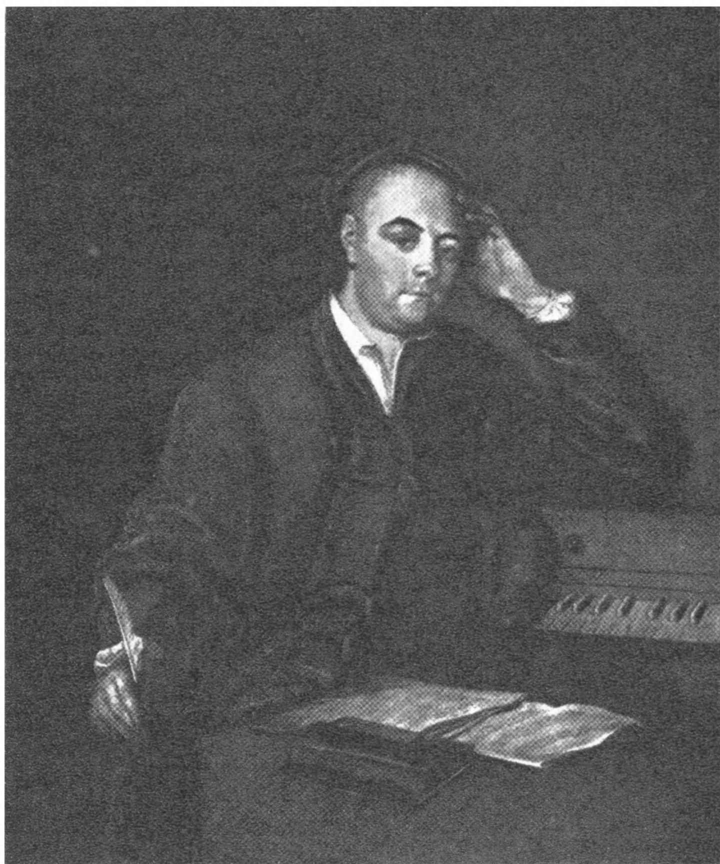
Šv. Povilo katedra Londone



Pamestinukų prieglauda Londone; koplyčios vidus (G. R. Sarjento litografija)



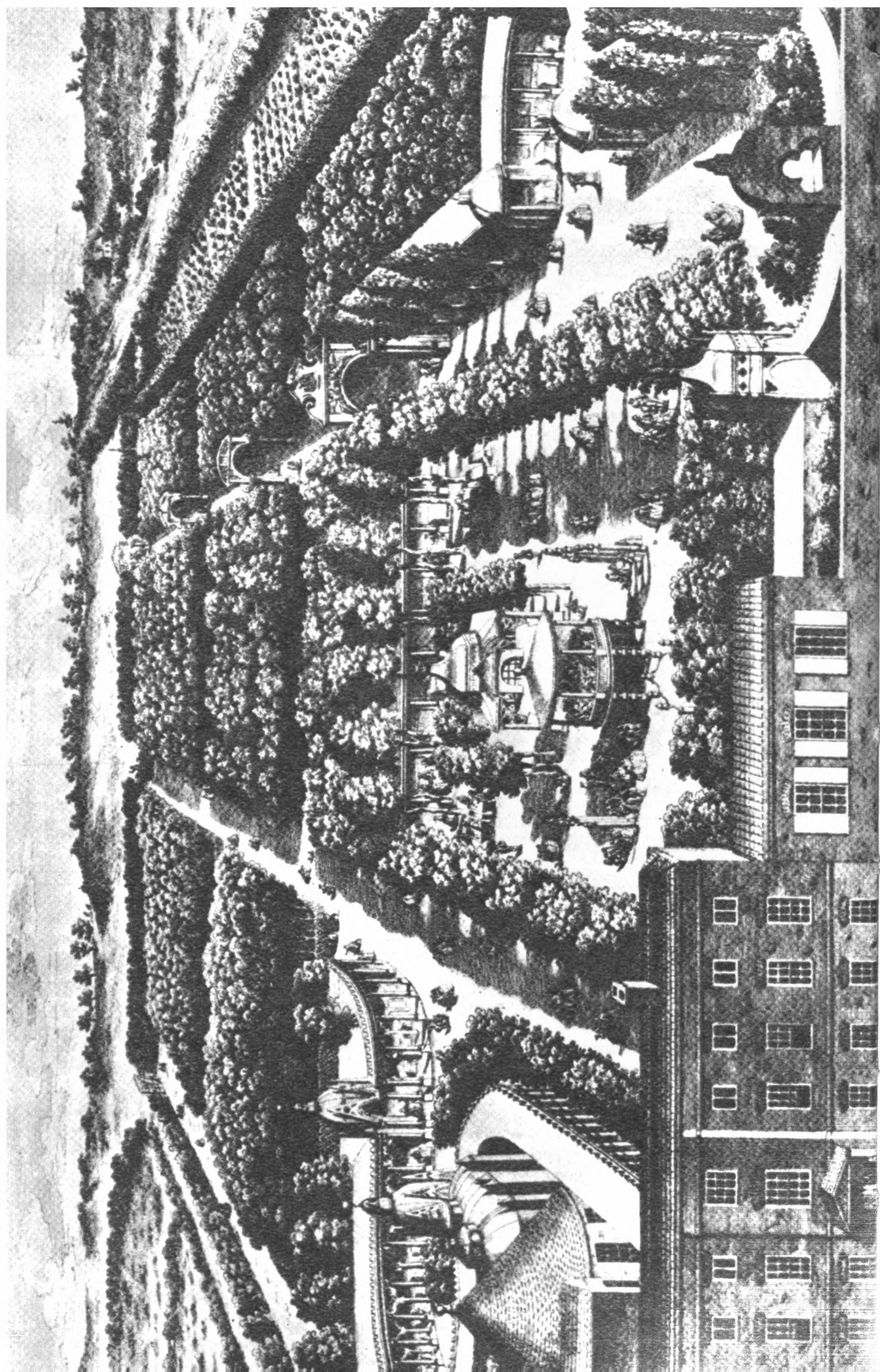
Jurgis I, Anglijos karalius (G. Knelerio aliejinis paveikslas)



Georgas Fridrichas Hendelis (F. Mersje aliejinis paveikslas, 1748)



Hendelio karikatūra („Žavusis pabaisa"; pagal Ž. Gupi graviūrą)





Voksholo parkas Londone (XVIII a. graviūra)

Georgas Fridrichas Hendelis (Dž. Feiberio graviūra pagal T. Hudsoną)



Georgas Fridrichas Hendelis (Rubiljako sukurto mauzoliejaus Vestminsteryje fragmentas)

su menu. „Debora"[219] buvo atliekama apytuštėje salėje, o „Ataliją", nors ji turėjo pasisekimą Oksforde[220], Hendelis tik po dvejų metų įstengė parodyti Londone.

Tad Hendeliui teko vėl grįžti prie italų operos. Bet ir šioje srityje jį persekiojo publikos priešiškumas. Karališkoji Hanoverių šeima buvo nekenčiama. Be to, ji diskreditavo pati save skandalingais vaidais tarp tėvo ir sūnaus. Velso princas, bjauriai keršt audamas tėvui,— žinojo, kad tas palankus Hendeliui,— sumanė šį sužlugdyti. Palaikomas opozicijos, kurią žavėjo mintis suduoti karaliui smūgį, jis įkūrė konkurencinę operą. O kadangi prieš Hendelį jau nebuvo galima pastatyti Bonončinio, diskredituoto plagiato aferos, kurios atgarsiai apskriejo visą Europą[221], buvo kreiptasi į Porporą ir pasiūlyta vadovauti teatrui. „Dabar,— sako lordas Harvis,— šis reikalas pasidarė toks rimtas kaip ir „žaliųjų" bei „mėlynųjų" kova Konstantinopolyje Justiniano laikais*. Antihendelininkas buvo laikomas ir antirojalistu, ir vargu ar buvo pavojingiau parlamente balsuoti prieš karaliaus rūmus nei kalbėti prieš Hendelį. Užtat visas karaliaus

---

[219] „Premjeroje,— sakoma viename pamflete,— viso labo tebuvo 250 žmonių, kurių nė vienas nesumokėjo net pusės bilieto kainos, o kai kurie gavo pinigų, kad tik ateitų." Hendelis mėgino dar kartą atlikti veikalą, per pusę atpiginęs bilietus,— publika vis tiek nėjo. Anglų patriotai jau džiūgaudami šnekėjo, kad saksas, nieko nepešęs, turėsiąs grįžti į savo Vokietiją.

[220] „Atalija" parašyta Oksfordo universiteto iškilmėms, į kurias buvo pakviestas Hendelis. Jam turėjo būti suteiktas šio universiteto daktaro laipsnis. Tiksliai nežinoma, kas įvyko, nes Hendelis niekad nenorėjo apie tai kalbėti. Aišku tik, kad šio titulo Hendelis negavo.

[221] Bonončinis buvo priimtas į Londono Senosios muzikos akademiją; atsimokėdamas už priėmimą, 1728 metais Akademijai pateikė madrigalą penkiems balsams. Bet po trejų metų vienas Akademijos narys šį madrigalą *(In una Siepe ombrosa.— Vert. past.)* rado 1705 metais Venecijoje išėjusiame Antonijo Ločio *(Lotti)* rinkinyje *Duetti, Terzetti e Madrigali.* Bonončinis tebetvirtino esąs kūrinio autorius, tad buvo atliktas ilgas tyrimas — apklaustas Lotis ir daug kitų liudytojų. Rezultatas buvo triuškinantis Bonončiniui; jį visi apleido, ir 1732 metų pabaigoje jis dingo iš Londono. Visą korespondenciją apie šį reikalą Akamedija paskelbė lotynų, italų, prancūzų ir anglų kalbomis tokia antrašte: „Londono Senosios muzikos akademijos laiškai sinjorui Antonijui Ločiui iš Venecijos su atsakymais ir liudijimais." *(Letters from the Academy of Antient Music at London to Sigr Antonio Lotti of Venice, with Answers and Testimonies, London,* 1732.)

nepopuliarumas krito ant Hendelio, ir aristokratija susivienijo, norėdama jį pražudyti.

Hendelis priėmė iššūkį ir po trečiosios savo kelionės į Italiją 1733 metų vasarą, kur angažavo naujų dainininkų, narsiai pradėjo kovą su Porpora, prie kurio 1734 metais prisijungė ir Hasė. Tai buvo du didžiausi varžovai, su kuriais Hendeliui kada nors teko lygintis. Hasė ir Porpora turėjo stiprų dramatiškumo jausmą, o svarbiausia, buvo puikiausi italų melodijos ir belkanto meistrai[222].

Nikolas Porpora iš Neapolio tada turėjo keturiasdešimt septynerius metus. Jis buvo šaltos, bet stiprios dvasios, protingas žmogus ir, kaip nedaugelis muzikų, puikiai valdė visas savo meno išgales ir ypač kaip joks kitas — nebent išskyrus Hasę,— visas itališkojo dainavimo technines priemones. Jo stilius toks pat gražus ir pasižymi ne mažesniu platumu nei Hendelio; joks kitas to meto italų muzikas neturi ramios jo manieros[223]. Jo braižas atrodo vėlesnių negu Hendelio, veikiau Gliuko arba Mocarto, laikų. Hendelis, nors nuostabiai gerai jaučia plastinį grožį, balsą dažnai traktuoja kaip muzikos instrumentą ir, plėtodamas motyvą, gražias italų linijas kartais apsunkina vokiškomis priemaišomis, o Porporos muzika visada išsaugoja klasikinį tyrumą ir ryškų, šaltoką piešinį. Istorija dar neatidavė jam teisingumo duoklės[224]. Jis buvo itin vertas lygintis su Hendeliu, ir, gretinant Hendelio „Ariadnę" su Porporos, kurios buvo pastatytos viena po kitos tik su kelių savaičių tarpu[225], rezultatas nėra palankus pirmajam. Hendelio muzika — elegantiška, bet joje nerasi tokių plačių užmojų kaip kai kuriose Porporos „Ariadnės Nakso saloje" arijose. Porporos arijų forma galbūt pernelyg klasiškai taisyklinga, tačiau pro šias jo, sakytum, ro-

---

222 Porpora buvo įžymiausias XVIII amžiaus italų dainavimo mokytojas. Hasė pats buvo geras dainininkas ir vedęs vieną garsiausių dainininkių, Faustiną Bordoni.

223 Palyginkime Benedeto Marčelo manierą jo „Ariadnėje" su plačiu Porporos stiliumi traktuojant tą patį siužetą.

224 Chryzanderis, kuris jį blogai pažįsta, apie jį kalba visiškai nepateisinamai menkindamas.

225 Hendelio „Ariadnė" pastatyta 1734 metų sausio 6 dieną, Porporos „Ariadnė Nakso saloje"— netrukus po to.

mėnų šventyklas sklinda galingas dvelksmas[226]. Lyg būtum čia priešais Gliuko mokinį italą; tokį savotišką įspūdį kartais daro kai kurie pirmtakai, pavyzdžiui, Jakopas dela Kverča *(Jacopo della Quercia)*, kuris iš tikrųjų Mikelandželą įkvėpė, o atrodo pats iš jo kilęs.

Hasė pralenkė net Porporą savo melodijos žavumu — jam prilygo tik Mocartas — ir simfoniniais sugebėjimais, atsiskleidžiančiais jo turtingame instrumentiniame akompanimente, kuris ne mažiau melodingas už jo dainas[227].

Hendelis netrukus pajuto, kaip neišmintinga jam kovoti itališkoje plotmėje. Jo pranašumas glūdėjo choruose; tad jis stengėsi prancūzų pavyzdžiu juos įvesti į operą.

Padėtis jam pasidarė dar niūresnė išvykus didžiausiai jo globėjai princesei Onai, Velso princo seseriai[228]. Sukompromitavusi Hendelį aistra, su kuria jį gynė, palikusi grumtis su priešais, kurių jam pridarė, 1734 metų balandžio mėnesį su savo vyru, Oranijos princu, iš Anglijos ji persikėlė į Olandiją[229]. Hendelio tuojau išsižadėjo vakarykščiai draugai. Jo kompanionas Heidegeris, *Haymarket* savininkas, teatro salę išnuomojo

---

[226] Pavyzdžiui, Tesėjaus kreipimasis į Neptūną: *Nume, che reggi'l mare* („Tu, dievaiti, valdantis jūrą") ir arija *Spettro d'orrore* („Siaubingoji šmėkla").

[227] Johanas Adolfas Hasė *(Hasse)* gimė 1699 metų kovo 23 dieną Bergedorfe, prie Hamburgo, o mirė 1783 metų gruodžio 16 dieną Venecijoje. Jis atvyko į Londoną 1734 metų spalio mėnesį ir čia pastatė savo „Artakserksą", kuris buvo vaidinamas iki 1737 metų. Anglijoje dar buvo atliekamas jo „Sirojė" (1736) ir du komiški *intermezzi*. Plačiau apie jį nekalbėsiu, nes jo gyvenimas ir menas šiek tiek išeitų už šios studijos rėmų. Hasė nepasidavė Hendelio priešų įtakai, visada vengė stoti kaip varžovas prieš didįjį savo tėvynainį, ir jųdviejų menas liko nepriklausomas vienas nuo kito. Beje, ketinu kitur išsamiai panagrinėti šio nuostabiojo menininko kūrybą: vėlesnės kartos jam buvo dar neteisingesnės negu Porporai, nes juk niekad niekas taip kaip jis nepuoselėjo melodijos grožio; geriausiais savo puslapiais jis prilygsta didžiausiems muzikams.

[228] Ji buvo Hendelio mokinė ir bičiulė. Puiki muzikė, pati diriguodavo orkestrui viešuose koncertuose, kuriuos kas vakarą rengdavo Olandijoje.

[229] Princesės Onos vestuvėms (1734 metų kovo 14 dienai) Hendelis sukomponavo „Vestuvių antemą" *(Wedding Anthem)* — iš senesniųjų kūrinių, ypač „Atalijos", sudarytą pastičą. Vestuvių iškilmėms jis pateikė serenadą „Šventė Parnase" *(Parnasso in festa)* ir perdirbtą „Ištikimąjį piemenį" su chorais.

varžovų operai, ir, išvarytas iš namų, kuriems darbavosi keturiolika metų, Hendelis su savo trupe turėjo persikraustyti pas Džoną Ričą[230] į *Covent-Garden* teatrą; tai buvo savotiškas miuzikholas; jame šalia kitų spektaklių — baletų, pantomimų, arlekinadų — kaip bendranuomininkė glaudėsi ir opera. Ričo trupėje buvo ir prancūzų šokėjų tarp jų — Sale[231]; ji anglų publiką sužavėjo dviem šokamosiomis tragedijomis: „Pigmalionu" ir „Bakchu ir Ariadne"[232]. Hendelis, kuriam seniai buvo pažįstamas prancūzų menas[233], pamatė, kokios naudos gali turėti iš naujųjų trupės narių, ir 1734 metais sezoną *Covent-Garden* teatre pradėjo pirmąkart išmėgindamas prancūzų operos-baleto žanrą: pastatė „Terpsichorę" (1734 metų lapkričio 9 dieną), kurioje Sale atliko pagrindinį vaidmenį. Po mėnesio buvo pastatytas pastičas „Orestas", kuriame jis vėl suteikė vietos Sale ir raiškiesiems jos šokiams. Be to, glaudžiai susiejo šokį, chorus ir dramatinį veiksmą dviejuose poetiškuose gražios muzikinės sandaros šedevruose, „Ariodante" (atliktame 1735 metų sausio 8 dieną) ir „Alcinoje" (1735 metų balandžio 16 dieną).

Tačiau jį apniko nesėkmės. Šiurkščios nacionalistų manifestacijos privertė Sale ir kitus prancūzų šokėjus palikti Londoną[234]. Hendelis turėjo atsisakyti operos-baleto. Dabar jis tęsia kovą teatro dirvoje tik todėl, kad išdidus atkaklumas neleidžia jam prisipažinti nugalėtam. Prasidėjęs su teatru, jis, sakoma,

---

230 Džonas Ričas *(Rich)* 1728 metais savo teatre inscenizavo Gėjaus ir Pepušo „Elgetų operą" *(Beggar's Opera)*, Hendelio operų parodiją.

231 Ji buvo panelės Prevo mokinė ir 1725 metais debiutavo pas Ričą. Žr. Emilio Dasje *(Dacier)* studiją *Une danseuse française à Londres, au début du XVIII siècle* („Prancūzų šokėja Londone XVIII amžiaus pradžioje") prancūziškame *Bulletin de la Société Internationale de la Musique*, 1907 m. gegužės ir liepos mėn.

232 Pažymėtina, kad tais pačiais, „Pigmaliono" ir „Ariadnės", siužetais Ž. Ž. Ruso ir Iržis Antoninas Benda 1770—1775 metais davė pradžią melodramai, arba „operai be dainininkų".

233 Jis buvo net apkaltintas, kad jį per gerai pažįstąs. Būtent šiuo laiku, 1733 metais, Antuanas Prevo *(L'abbé Prévost)* laikraštyje *Le Pour et le Contre* rašė: „...kai kurie kritikai jį kaltina, kad pasisavinęs iš Liuli ir ypač iš mūsų prancūziškųjų kantatų begales gražių dalykų, kuriuos, pasak jų, sumaniai aprengiąs itališku apdaru..."

234 Sale grįžo į Paryžių, kur nuo 1735 metų rugpjūčio mėnesio vėl šoko Muzikos akademijoje Ramo operoje-balete „Galantiškoji Indija" *(Indes galantes)*. Gana nuostabu, kad tokia šio kūrinio vieta kaip čakona pabaigoje — labai hendeliška.

turėjęs dešimt tūkstančių svarų santaupų. Šis fondas dabar buvo sunaudotas, ir jau buvo susidaręs dešimties tūkstančių svarų deficitas. Draugai niekaip negalėjo suprasti jo užsispyrimo, kuris jį stūmė į visišką bankrotą. „Bet,— sako Hokinsas,— jis buvo narsios dvasios žmogus ir anaiptol ne materialinių interesų vergas; kovodamas vis žengė pirmyn ir nenusilenkė prieš tuos, kuriuos laikė nepalyginti žemesniais už save." Jis jau negalėjo tapti nugalėtoju, tačiau norėjo bent nusukti sprandą savo priešams. Ir juos nugalabijo, bet nedaug trūko, kad tuo pačiu smūgiu ir pats būtų nusigalabijęs.

Tad Hendelis atkakliai teberašė operas[235], kurių ilga eilė nusitęsė iki 1741 metų, ir vis labiau ryškėjo jo polinkis į komiškąją operą ir romanso stilių[236], pamėgtą XVIII amžiaus antrojoje pusėje. Tačiau aiškiai matyti, kad nuo 1735 metų tikroji muzikinė drama jam — oratorija. Hendelis prie jos pergalingai ir grįžo „Aleksandro pokylyje", kuris buvo sukomponuotas pagal Draideno „Odę šv. Cecilijai"[237] ir pirmąkart atliktas *Covent-Garden* teatre 1736 metų vasario 19 dieną.

Kas pamanytų, kad šį tvirtą ir vykusį, kaip retai pasitaiko, veikalą Hendelis parašė per tris savaites, lyg žaisdamas, apimtas liūdesio, nes buvo atsidūręs per plauką nuo bankroto ir sunkios ligos, kuri vos nepražudė jo proto?

* * *

Jau keleri metai jame tūnojo liga: geležinę sveikatą pakirto darbai ir sunkūs rūpesčiai. 1735 metų vasarą, turbūt dar ir 1736 metais, jis nesėkmingai bandė gydytis Tanbridžo mineralinėse

[235] „Atalanta" (pastatyta 1736 m. gegužės 22 d.), „Arminijus" (1737 m. sausio 12 d.), „Džustinas" *(Giustino)* (1737 m. vasario 16 d.), „Berenikė" (1737 m. gegužės 18 d.), „Faramondas" (1738 m. sausio 7 d.), „Kserksas" *(Sersė,* 1738 m. balandžio 15 d.), „Imenėjas" *(Imeneo,* 1740 m. lapkričio 22 d.), „Deidamija" (1741 m. sausio 10 d.).

[236] Ypač „Kserkse" ir „Deidamijoje".

[237] Šį nepaprastą eilėraštį Draidenas parašė 1697 metais per vieną entuziazmo naktį. 1711 metais Kleitonas sukūrė pagal jį muziką. Paskui, apie 1720 metus, Benedetas Marčelas pagal šią anglų odę, abato Končio *(Conti)* perkurtą italų kalba, parašė antikinio stiliaus kantatą. Hendelio draugas Niubergas Hamiltonas Draideno tekstą labai taktiškai pritaikė Hendelio oratorijai. Hendelis jau ne kartą buvo rašęs šv. Cecilijos garbei. Didžiajame Breitkopfo leidinyje, II tome *(Cantate italiane con stromenti),* įdėti keturių Cecilijos kantatų (visos parašytos Londone, pirmoji — 1713 metais) fragmentai.

versmėse. Apie poilsį negalėjo nė galvoti — teatras buvo bankroto išvakarėse, ir jis dėjo antžmogiškas pastangas, norėdamas jį išlaikyti. Nuo 1736 metų sausio iki 1737 metų vasario du sezonus dirigavo operas ir du — oratorijas, parašė vieną oratoriją, vieną antemą, keturias operas[238].

1737 metų balandžio 12 ar 13 dieną mašina atsisakė tarnauti: Hendelį ištiko paralyžius. Buvo paliesta dešinioji kūno pusė, jis visiškai nebevaldė rankos, nukentėjo net protiniai gabumai. Jo nesant, teatras užsidarė ir buvo paskelbtas subankrutavęs[239]. Visą vasarą Hendelį kamavo baisi depresija, jis atsisakė gydytis; atrodė jau žuvęs. Pagaliau draugams rugpjūčio pabaigoje pavyko nugabenti jį į Acheno kurortą. Mineralinės versmės padarė stebuklą. Po kelių dienų jis pasveiko. Spalio mėnesį grįžo į Londoną; prisikėlęs titanas tuoj vėl pradėjo kovą: per tris mėnesius parašė dvi operas ir puikią gedulo antemą *(Funeral Anthem)* karalienės mirties proga[240].

Liūdnos dienos. Kreditoriai neduoda jam ramybės; gresia kalėjimas. Laimė, kilo simpatijos sąjūdis dėl likimo persekiojamo menininko. Kovo pabaigoje jo naudai buvo surengtas koncertas benefisas, kuriam dėl savo išdidumo jis labai nenorom ryžosi[241], turėjo nelauktą pasisekimą: jis galėjo atsikratyti labiausiai neatidėliojamų skolų. Kitą mėnesį jam buvo išreikštas visuomenės susižavėjimas. Voksholo parke pastatyta jo statula[242].

---

[238] „Aleksandro pokylį" (atliktą 1736 m. sausyje), „Atalantą" (balandyje), „Vestuvių antemą" (balandyje), „Džiustiną" (rugpjūtyje), „Arminijų" (rugsėjyje), „Berenikę" (gruodyje).

[239] 1737 metų birželio 1 dieną. Tačiau birželio 11 dieną, pritrūkusi lėšų, užsidarė ir konkuravusi opera. Tad Hendelis krisdamas nusitempė ir priešininką, kurį ketino nugalabyti.

[240] 1737 metų lapkričio 15 dieną Hendelis pradeda „Faramondą"; tarp gruodžio 7 ir 17 dienos parašo „Gedulo antemą". Gruodžio 24 dieną baigia „Faramondą". Gruodžio 25-ąją pradeda „Kserksą".

[241] Anot jo, tokie koncertai — savotiškas elgetavimas.

[242] Voksholas *(Vauxhall)* buvo gražus parkas palei Temzę, Londono visuomenės susitikimų vieta. Nuo balandžio pabaigos iki rugpjūčio pradžios kas vakarą, išskyrus sekmadienį, čia vykdavo orkestro, dainų ir vargonų muzikos koncertai. Šių pramogų antrepreneris Tajersas vienoje didžiosios grotos nišoje liepė pastatyti Hendelio statulą, kurią buvo nukalęs iš balto marmuro skulptorius Rubiljakas *(Roubiliac)*, tas pats, kuris vėliau sukūrė paminklą Hendeliui Vestminsteryje.

1738 metų pavasarį, grįžtant jėgoms, jis tikriausiai atgavo pasitikėjimą ateitimi. Akiratis prašviesėjo. Jį palaikė ištikima žmonių simpatija. Jis atgimė gyvenimui. Visi tai greit pamatė.

Liepos 13 dieną jis pradėjo „Saulių". Rugpjūčio 8-ąją jau buvo parašęs du veiksmus. Rugsėjo 2-ąją kūrinys buvo baigtas. Spalio 7-ąją pradėjo oratoriją „Izraelis Egipte". Spalio 28-ąją kūrinys buvo baigtas. Tuo metu, spalio 4 dieną, leidėjas Volšas išspausdino pirmą jo „Koncertų vargonams" rinkinį, o 7-ąją Hendelis jam įteikė septynis Trio, arba sonatas dviem instrumentams ir bosui, op. 5. Tam, kuris pažįsta šiuos džiaugsmingus kūrinius, viršum kurių iškilę du kolosai — dvi pergalingos oratorijos,— šis antžmogiškas kūrybinis postūmis atrodo tartum gaivališka jėga — lyg būtų sužaliavęs laukas per vieną pavasario naktį.

„Saulius"— didelė, savyje netelpanti ir veržli epinė drama, kurioje tragiška susimaišę su komiška. „Izraelis"— chorinė epopėja, gigantiškiausias bandymas parašyti oratoriją ne su chorais, o susidedančią vien iš chorų[243]. Jo epochos publika nesuvokė šio drąsaus sumanymo originalumo ir rūsčios didybės. Šis kūrinys, Hendeliui gyvam esant, niekad neturėjo pasisekimo.

Viltys, kurias Hendelis dėjo į Angliją, netrukus vėl susvyravo. Laikai buvo sunkūs. 1739 metų žiemą dėl karo ir šalčių kelis mėnesius nebuvo rengiama spektaklių, net koncertų. Hendelis, norėdamas vėl įeiti į vagą, per savaitę parašė nedidelę „Odę šv. Cecilijai" (atliktą 1739 metų lapkričio 22 dieną), per šešiolika dienų — oratoriją „Apie Džiaugsmą, Liūdesį ir Santūrumą" (*Allegro il Pensieroso ed il Moderato*, 1740 metų sausį—vasarį), per mėnesį — 12 *concerti grossi*, op. 6[244]. Nors šie žavūs, meiliai, su juvelyriniu tikslumu išdailinti kūriniai, į kuriuos Hen-

---

[243] „Izraelio" pirmojoje dalyje yra tik viena arija, nugrimzdusi chorų jūroje. Visame kūrinyje devyniolikai chorų tenka keturios arijos ir trys duetai. „Sauliaus" eiliuotas tekstas, kurį Chryzanderis iš pradžių buvo priskyręs Dženensui *(Jennens)*, atrodo, kaip vėliau ir pats pripažino, parašytas Niubergo Hamiltono. O „Izraelyje" Hendelis apsiėjo be libretisto. Jis panaudojo grynus biblijos žodžius.

[244] Parašė tarp 1739 metų rugsėjo 29 ir spalio 30 dienos. Be to, 1740 metų lapkričio mėnesį Hendelis išleido antrąjį Koncertų vargonams rinkinį (6 koncertus). Tą patį mėnesį pradėjo paskutinį savo operos sezoną, lapkričio 22 dieną pastatė „Imenėją", kuris buvo atliktas tik du kartus, o 1741 metų sausio 14 dieną —„Deidamiją", atliktą tik triskart.

delis galbūt daugiau nei į kitus sudėjo savo įspūdžių, poetiškų ir humoristiškų pastabų apie gamtą[245], turėjo pasisekimą, to nepakako, kad pasitaisytų vėl susipainioję jo reikalai. Kaip ir „Deboros" bei „Ariadnės" laikais, jis susidūrė su aukštuomenės prieš jį sudaryta koalicija. Nežinia, kaip jis ją įžeidė[246]. Tačiau ji vėl buvo pasiryžusi jį sunaikinti. Stengtasi, kad niekas neitų į jo koncertus. Samdyta žmones, kad gatvėse nuplėšytų jo afišas. Pasibjaurėjęs ir išvargintas, Hendelis staiga sumanė nebetęsti šios kovos[247]. Jis nusprendė išvykti iš Anglijos, kurioje buvo išgyvenęs daugiau kaip trisdešimt metų ir kurią buvo praturtinęs savo šlove. Paskelbė, kad 1741 metų balandžio 8 dieną įvyks paskutinis jo koncertas[248].

* * *

Didžių žmonių gyvenime dažnai būna taip, kad tada, kai atrodo, jog viskas prarasta ir pasiektas žemiausias taškas, iš tikrųjų jie — ties pat viršūne. Hendelis atrodė nugalėtas. Kaip tik tuo metu jis parašė kūrinį, išgarsinusį jį visame pasaulyje.

---

[245] Ypač oratorijoje *Allegro...* ir kai kuriuose *concerti grossi.*

[246] Anonimo laiške, paskelbtame 1741 metų balandžio 4 dieną *London Daily Post,* daroma aliuzija į vieną žinomą faktą, „vienintelį klaidingą, nors iš anksto ir neapgalvotą, žingsnį".

[247] Paskendęs bėdose, jis prisiminė dar bėdinesnius. 1738 metų balandžio mėnesį kartu su kitais žinomais anglų muzikais — Arnu *(Arne),* Grinu *(Green),* Pepušu, Kariu *(Carey)* ir kitais — jis įkūrė Muzikų draugiją *(Society of Musicians),* kad galėtų padėti neturtingiems ir pasenusiems muzikams. Nors ir pats sunkiai vertėsi, jis buvo dosnesnis negu visi kiti. 1739 metų kovo 20 dieną draugijos benefise jis dirigavo „Aleksandro pokylį" ir atliko naują koncertą vargonams. 1740 metų kovo 28 dieną dirigavo „Acį ir Galatėją" ir nedidelę „Odę šv. Cecilijai". 1741 metų kovo 14-ąją, vieną iš juodžiausių savo dienų, jis surengė „Šventę Parnase" *(Parnasso in festa),* spektaklį-gala, labai brangiai jam atsiėjusį, kartu su penkiais soliniais koncertais, kuriuose dalyvavo garsiausi instrumentalistai. Vėliau Draugijai testamentu paliko tūkstantį svarų.

[248] Vienas netaktiškas jo draugas anoniminiame laiške dienraščiui *London Daily Post* (žr. aukščiau) pamėgino sudominti Hendeliu viešąją labdarybę jį teisindamas ir tokiu būdu užtraukė jam didžiausią, kokia tik gali būti, gėdą, padarė tikrą meškos paslaugą. Šis laiškas yra Chryzanderio trečiame tome.

Jis paliko Londoną[249]. Airijos vicekaralius pakvietė jį į Dubliną diriguoti koncertų. Norėdamas, pasak Hendelio, „šiai didžiadvasei ir mandagiai tautai pateikti ką nors nauja", jis pagal savo draugo Dženenso poemą sukomponavo „Mesiją"[250]. Dublino labdarybės koncertuose jau buvo atlikta keletas jo religinių kūrinių[251]. Hendelis buvo entuziastingai sutiktas. Rugsėjo 29 dieną jis parašė Dženensui laišką, kupiną džiūgavimo. Laikas, kurį Hendelis praleido Dubline, kaip ir jaunystės metai Italijoje, buvo laimingiausias jo gyvenime. Nuo 1741 metų gruodžio 23-osios iki 1742 metų balandžio 7-osios dienos jis su tokiu pat pasisekimu surengė dvi koncertų serijas po šešis kiekvienoje. Pagaliau balandžio 13 dieną Dubline pirmąkart buvo klausytasi „Mesijo". Koncerto pajamos buvo skirtos labdarybės reikalams, ir jis turėjo didelį pasisekimą[252].

---

[249] 1741 metų lapkričio 4 dieną. Prieš išvykdamas dar spėjo pamatyti vėl atidarytą italų operą, kurios direktoriumi buvo Galupis, anglų diduomenės globotinis.

[250] „Mesiją" Hendelis rašė nuo 1741 metų rugpjūčio 22 iki rugsėjo 14 dienos. Kai kurie istorikai norėjo jam priskirti ir teksto autorystę. Tačiau nėra jokio pagrindo šią garbę atimti iš Dženenso. Jis buvo gabus žmogus, sukūrė puikią poemą „Baltazaras" ir, beje, niekad nebūtų sutikęs, kad Hendelis ką nors pakeistų jam įteiktame tekste. 1745 metų kovo 31 dienos Dženenso laiškas vienam draugui (cituojamas Šelcherio) rodo, kad „Mesijo" muziką jis laikė nelabai verta savo poemos.

[251] Didelė Dublino muzikos draugija *(Philharmonic Society)* rengdavo tik labdaringus koncertus. Dėl Hendelio buvo pasitvarkyta ypatingai. Susitarta, kad labdarybei jis paskirs tik vieną koncertą. Hendelis mielai su tuo sutiko, už tai pažadėdamas „kai ką iš geriausios savo muzikos". Šis „kai kas" buvo „Mesijas". Žr. apie muziką Dubline nuo 1730 iki 1754 metų V. H. Greteno Flado *(Grattan Flood)* straipsnį *Internationale Musikgesellschaft,* 1910 m. balandžio—birželio mėn.).

[252] Bet ne Londone, kur „Mesiją" Hendelis pastatė tik tris kartus 1743 metais, du kartus — 1745-aisiais ir paskui visai nebestatė iki 1749 metų. Šventeivos savo intrigomis kompozitorių bandė uždusinti. Afišose nebuvo leidžiama nurodyti oratorijos pavadinimo. Ji buvo vadinama „bažnytine oratorija" *(a sacred oratorio).* Tik 1750 metai nulėmė „Mesijo" pergalę. Hendelis visą gyvenimą jį skyrė labdarybės reikalams. Kaitą per metus diriguodavo šią oratoriją Pamestinukų prieglaudos *(Foundling Hospital)* naudai. Net apakęs ištikimai laikėsi šio kilnaus papročio ir, norėdamas, kad pajamos už šį kūrinį būtų tik pamestinukų namams, uždraudė spausdinti „Mesiją" iki savo gyvos galvos ištisą ar dalimis. Žinoma, kiek daug nuo to laiko išėjo „Mesijo" leidimų. Šelcherio kolekcija Paryžiaus konservatorijoje jų turi septyniasdešimt, išleistų vien tarp 1763 ir 1869 metų.

Praėjus savaitei po to, kai baigė „Mesiją" (dar neatvykęs į Airiją), Hendelis pradėjo „Samsoną", kurį sukomponavo per penkias savaites (nuo 1741 metų rugsėjo pabaigos iki spalio pabaigos). Tačiau Dubline jis jo neatliko. Čia, be abejo, nerado tinkamų atlikėjų šiai kolosalinei dramai, turtingai chorinių scenų ir sunkių solo partijų[253]. Galbūt šį kūrinį jis norėjo pasilaikyti kitam sezonui Dubline, į kurį ketino grįžti. Tačiau kvietimo nesulaukė, todėl „Samsono" premjera įvyko Londone 1743 metų vasario 18 dieną.

Po šios herojinės oratorijos, paremtos prakilniu Miltono „Samsonu kovotoju" *(Samson Agonistes)*[254], buvo sukurta frivoliška opera, nors ir pavadinta oratorija, „Semelė" (1743 metų birželio 3 — liepos 4 dieną), kurios libretas parašytas pagal vieną Kongrivo poemą. Tai būta prasiblaškymo tarp dviejų herkulinių darbų. Tą patį mėnesį, kurį baigė „Semelę", Hendelis parašė monumentalųjį Detingeno *Te Deum* paminėti hercogo Kamberlendo pergalei prieš prancūzus[255]. „Juozapas" *(Joseph)*, sukurtas tų pačių metų rugpjūčio—rugsėjo mėnesiais pagal labai jaudinančias Džeimso Milerio eiles, kupinas melancholiškos, romios, truputį blyškios poezijos, kurios fone aiškiai matyti atšiaurus Simeono siluetas.

1744 metai Hendeliui šlovingiausi kūryboje, bet liūdniausi gyvenime. Jis beveik tuo pat metu parašė dvi tragiškiausias oratorijas: didžią šekspyrišką dramą „Baltazaras" (1744 metų liepos — spalio mėnesiais), kuriai turiningą eiliuotą tekstą pateikė jo draugas Dženensas[256], ir prakilnią antikinio stiliaus trage-

[253] Dalila — vienas sudėtingiausių Hendelio nutapytų personažų, o Samsono ir Harafos partijos reikalauja ypatingų balsų.

[254] Šią Miltono poemą adaptavo Niubergas Hamiltonas.

[255] Detingeno kautynės įvyko 1743 metų birželio 27 dieną. Savo *Te Deum* Hendelis jau buvo baigęs liepos 17 dieną, ir jis buvo iškilmingai atliktas Vestminsteryje tų pačių metų lapkričio 27-ąją.

[256] Nepakankamai greitai, pasak Hendelio, kuris dramą komponuodavo toliau, kai tik gaudavo naują veiksmą. Yra penki jo laiškai Dženensui — 1744 metų birželio 9, liepos 19, rugpjūčio 21, rugsėjo 13 ir spalio 2 dienos; juose jis primygtinai prašo atsiųsti poemos tęsinį, gėrisi antruoju veiksmu, padėjusiu jam „rasti naujų išraiškos priemonių ir perteikti keletą ypatingų idėjų", be to, prašo tekstą kiek patrumpinti, nes esąs per ilgas (žr. Šelcherį).

diją „Heraklis" *(Hercules)* —„muzikinę dramą"[257], kuri sudaro Hendelio ir, galima net sakyti, viso muzikinio teatro iki Gliuko viršūnę.

Dar niekad anglų publika nebuvo taip baisiai prieš jį nusistačiusi. Ta pati klastinga neapykanta, kuri jau triskart mėgino jį sunaikinti, vėl suruošė prieš jį karo žygį. Londone būdavo susitariama kviestis vienam kitą į kurias nors iškilmes kaip tik tom dienom, kuriom turėdavo būti atliekamos jo oratorijos, kad jam nebeliktų klausytojų. Bolingbrokas ir Smoletas pasakoja apie tai, su kokiu įniršiu kai kurios damos stengėsi Hendelį suriesti į ožio ragą. Horacijus Volpolas rašo, kad buvo madinga eiti į italų operą tą vakarą, kai Hendelis diriguodavo savo oratorijas. Energijos ir genialumo dėka 1735 metais įveikęs pirmąjį bankrotą, 1745-ųjų pradžioje jis vėl atsidūrė bankroto akivaizdoje. Nuo rūpesčių, nerimo, nepaprasto jėgų išeikvojimo vos neplyšo jam smegenys. Jį apėmė prostracija, sutriko protas kaip 1737 metais, ši būklė truko aštuonis mėnesius, nuo 1745 metų kovo iki spalio[258]. Tačiau lyg per stebuklą jis vėl iškopė iš bedugnės, ir nenumatyti įvykiai, kuriuose muzika vaidino tik šalutinį vaidmenį, padarė jį tokį populiarų, koks dar niekad nebuvo.

Į Škotiją išsikėlė pretendentas į sostą Karolis Edvardas*. Kraštas sukilo; Škotijos kalniečių armija ėmė žygiuoti į Londoną. Miestą pagavo siaubas. Angliją apėmė didelis tautinis sąjūdis. Prie jo prisijungė ir Hendelis. 1745 metų lapkričio 14 dieną *Drury Lane* teatre buvo sugiedotas jo himnas savanoriams[259]. Jis parašė ir dvi oratorijas, kurios yra lyg du milžiniški tautiniai

---

[257] Hendelis ją rašė, kai būdavo priverstas nutraukti „Baltazaro" *(Belshazzar)* komponavimą, ir davė pastatyti 1745 metų pradžioje.

[258] Neseniai paskelbti laiškai supažindiną su šiuo blausiu Hendelio gyvenimo laikotarpiu. (*William Barclay-Squire* *Handel in 1745* leidinyje *H. Riemann-Festschrift, Leipzig,* 1900.)

[259] *A Song Made for the Gentlemen Volunteers of the City of London* („Giesmė Londono miesto savanoriams". Du šio himno egzemplioriai yra Šelcherio kolekcijoje, Paryžiaus konservatorijoje.) 1746 metų liepos mėnesį Hendelis parašė ir „Pergalės giesmę" hercogo Kamberlendo sugrįžimo proga *(A Song of the Victory over the Rebels by His Royal Highness the Duke of Cumberland),* kuri buvo atlikta Vokshole. (Vienas šios giesmės egzempliorius taip pat yra Šelcherio kolekcijoje.)

himnai: „Proginę oratoriją" *(Occasional Oratorio)*[260], kurioje Hendelis anglus šaukia kovon prieš invaziją, ir „Judą Makabiejų" *(Judas Maccabaeus*[261], 1746 metų liepos 9 — rugpjūčio 11 dieną) — pergalės himną, parašytą sutriuškinus maištininkus prie Kalodeno, pašlovinti nugalėtojui, nuožmiajam hercogui Kamberlendui, kuriam ir dedikuota poema. Šios dvi patriotinės oratorijos, kuriose Hendelio širdis plakė unisonu su visos Anglijos ir kurių antroji, „Judas Makabiejus", savo plataus užmojo ir įkvėpimo dėka[262] iki mūsų laikų tebėra populiarus kūrinys, daugiau prisidėjo prie galutinės Hendelio sėkmės negu visa kita jo kūryba. Po trisdešimt penkerių metų atkaklios kovos jis pagaliau visiems laikams pasiekė pergalę. Įvykių galia Hendelį padarė Anglijos nacionaliniu muziku.

* * *

Nusikratęs materialinių rūpesčių, kurie jam nuodijo gyvenimą[263], Hendelis dabar jau ramiau atsidėjo kūrybai, ir kitais metais pražydo kai kurie iš džiugiausių jo veikalų. „Aleksand-

---

[260] Baigta pirmomis 1745 metų gruodžio mėnesio dienomis ir atlikta 1746 metų vasario mėnesį. Tekstas dalinai paimtas iš Miltono „Psalmių", dalinai — iš biblijos. Trečiojoje dalyje Hendelis įdėjo keletą gražiausių vietų iš savo „Izraelio Egipte". Vienoje arijoje randame ką tik Arno* sukomponuotos *Rule Britannia* („Valdyk, Britanija") pagrindinį motyvą.

[261] Labai vidutiniškos kokybės eiliuotą tekstą parašė kun. dr. Tomas Morelas *(Morell)*, kuris buvo paskutiniųjų Hendelio oratorijų libretistas.

[262] Jokioje kitoje oratorijoje Hendelio stilius nėra toks liaudiškas ir nerandame tiek daug didelių ansamblių bei solo partijų, glaudžiai susietų su chorais.

Nuo 1745 metų pabaigos Londone laikinai gyveno Gliukas. Jam tada buvo trisdešimt vieneri metai. Jis pastatė Londone dvi operas: „Gigantų kritimą" *(La Caduta de' Giganti)* ir „Artamenę". (Kelias arijas iš jų galima rasti labai retame rinkinyje *Delizie dell'opere* (II t., Londonas, Volšo leid.), kurį turi Paryžiaus konservatorijos biblioteka.) Ši Gliuko viešnagė nepadarė jokios įtakos Hendeliui, kuris į jo muziką žiūrėjo su geroka panieka. Tačiau Gliukas — atvirkščiai: visą gyvenimą reiškė didžiausią pagarbą Hendeliui. Laikė jį savo mokytoju, net manė juo sekąs. (Žr. *Michael Kelly R e m i n i s c e n c e s*, I, p. 255). Ir iš tikrųjų stebimės analogijomis tarp kai kurių vietų Hendelio oratorijose, sukurtose 1744—1746 metais (visų pirma, „Heraklyje" ir „Jude Makabiejuje") ir didžiosiose Gliuko operose. Abiejose „Judo Makabiejaus" pirmojo ir antrojo veiksmo gedulingose scenose randame „Orfėjo" patetinių gaidų ir harmonijų.

[263] Nuo 1747 metų atsisakęs abonementų sistemos, Hendelis atsuko nugarą bajoriškajai klientūrai, kuri su juo taip niekingai elgėsi, ir at-

ras Balas" (parašytas 1747 metų birželio 1 — liepos 4 dieną)[264], kaip ir „Semelė"— kruopščiai išdailinta koncertinė opera; jos orkestruotė nepaprastai turtinga ir subtili. „Jozujė" (1747 metų liepos 30 — rugpjūčio 18 dieną)[265] — truputį blankesnis „Judo Makabiejaus" pakartojimas, kuriame tarp epopėjinių chorų klesti meilės idilė. „Saliamonas" (1748 metų birželio mėnesį)[266] — muzikinė šventė, spinduliuojanti poezija ir džiaugsmu. „Zuzana" (1748 metų liepos 11 — rugpjūčio 24 dieną), ori ir linksma, realistinė ir kartu lyriška,— truputį hibridiškas, bet labai originalus kūrinys. Ir pagaliau 1749 metų pavasarį, kuris, atrodo, ženklina Hendelio laimės pabaigą, jis parašė puikiąją „Fejerverko muziką" *(Fireworks Music)* — pavyzdį liaudies šventėms atvirame ore,— kurią 1749 metų balandžio 27 dieną atliko milžiniškas orkestras, susidedąs iš trimitų, valtornų, obojų ir fagotų (styginių instrumentų nebuvo), Grinparke *(Greenpark)* Acheno taikai paminėti surengto fejerverko proga[267].

Po šių linksmų kūrinių buvo parašyta rimtesnių. Tvirtąjį senį šiuo gyvenimo laikotarpiu apima melancholija — lyg ištiksiančios jį ligos nujautimas.

1749 metų gegužės 27 dieną Pamestinukų prieglaudoje[268]

---

vėrė savo teatrą visiems. Čia jis susilaukė sėkmės. Londono miestiečiai atsiliepė į jo kvietimą. Nuo 1748 metų beveik visuose Hendelio koncertuose salė būdavo pilna.

264 Eiliuotas tekstas sudarytas Tomo Morelo pagal „Makabiejų knygą". Pirmas atlikimas — 1748 metų kovo 23 dieną.

265 Eiliuotas tekstas Tomo Morelo. Pirmąkart atlikta 1748 metų kovo 9 dieną.

266 Eiliuotas tekstas, atrodo, yra Tomo Morelo, nors savo užrašuose jis jo nemini. Premjera — 1749 metų kovo 17 dieną.

267 „Fejerverko muzika" paskelbta didžiajame Hendelio leidinyje, XLVII tome. Atliekant ją 1749 metų balandžio 27 dieną, orkestrą sudarė šimtas instrumentalistų. Šelcheris paskelbė vyriausiojo artilerijos vado lordo Montagiu ir karališkojo fejerverko kontrolieriaus Čarlzo Frederiko susirašinėjimą dėl šio kūrinio atlikimo. Kaip matyti, Hendelio ir lordo Montagiu nuomonės gana įdomiai skyrėsi.

268 Pamestinukų prieglaudą *(Foundling Hospital)* 1739 metais įsteigė vienas senas jūreivis, Tomas Koremas, „pamestiems vaikams išlaikyti ir auklėti". Hendelis atsidėjo šiai labdaringai įstaigai ir jos naudai kasmet surengdavo du „Mesijo" atlikimus. 1750 metais, padovanojęs šiai prieglaudai vargonus, jis buvo išrinktas jos valdytoju.

269 Didžiojo leidinio XXXVI t., „Antema", kurios ne viena vieta paimta iš „Gedulo antemos", baigiasi „Mesijo" *Alleluja* jo pirmykšte forma.

Hendelis dirigavo gražiąją „Pamestinukų prieglaudos antemą"[269], kuri buvo įkvėpta didelio jo gailesčio šiems nelaimingiesiems ir kurios pelnas buvo jiems skirtas. Tarp birželio 28 ir liepos 31 dienos jis parašė tikrą šedevrą, „Teodorą", intymiausią savo muzikinę tragediją[270], kuri kartu su „Mesiju" yra jo vienintelė krikščioniškoji tragedija. Tų pat metų pabaiga datuojama sceninė muzika Tobijo Smoleto „Alcestei", kuri niekad nebuvo pastatyta ir kurios svarbiausias vietas Hendelis panaudojo savo „Heraklio pasirinkime" *(Choice of Hercules)*[271].

Netrukus po to Hendelis paskutinį kartą nukeliavo į Halę. Vokietijos žemėje jis atsidūrė kaip tik tuo laiku, kai 1750 metų liepos 28 dieną joje mirė J. S. Bachas. Nedaug betrūko — ir Hendelis tą pačią savaitę būtų miręs dėl karietos avarijos[272].

Jis greit pasitaisė ir 1751 metų sausio 21 dieną, kai pradėjo „Jeftės" partitūrą, atrodė sveikutėlis, nors buvo jau šešiasdešimt šešerių metų amžiaus. Pirmąjį veiksmą jis parašė tuo pradėjimu, per trylika dienų. Dar po vienuolikos dienų pasiekė antrojo veiksmo priešpaskutinę sceną. Čia turėjo darbą nutraukti. Jau prieš tai jis sunkiai stūmėsi pirmyn; jo rašysena, iš pradžių tokia aiški ir tvirta, susivelia, pasidaro neryški ir nelygi[273]. Jis pradėjo II veiksmo finalinį chorą: „Nežinomi, o Viešpatie, tavo keliai!" Vos parašęs pradinį *Largo,* turi sustoti; jis pasižymi: „Priėjau iki čia trečiadienį, vasario 13 dieną; negaliu tęsti darbo dėl kairiosios akies regėjimo."[274]

Dešimt dienų jis nieko nedirba. Vasario 23-ąją (tai jo gimtadienis) jis užsirašo: „Jaučiuosi truputį geriau; pradėjau vėl dirbti."

Ir jis perkelia į muziką šiuos grėsmingus žodžius: „Mūsų džiaugsmas išnyksta skausme kaip diena išnyksta nakty."

---

[270] Libretą įkvėpė Kornelio „Teodora skaistuolė ir kankinė" *(Théodore vierge et martyre).*

[271] Parašytas 1750 metų birželio 28 — liepos 5 dieną ir atliktas 1751 metų kovo 1 dieną po „Aleksandro pokylio" kaip „pridėtas naujas veiksmas".

[272] Iš žinutės *General Advertiser* 1751 metų kovo 1 dienos numeryje sužinome, kad Hendelis buvo labai sunkiai sužeistas, kai keliavo tarp Hagos ir Amsterdamo, bet jam negrėsė pavojus.

[273] Rankraščio faksimilę paskelbė Chryzanderis 1885 metais Hendelio gimimo dviejų šimtų metų sukakties proga.

[274] Rankraščio p. 182.

Vargais negalais per penkias dienas jis baigia šį chorą, kuris, beje, kupinas prakilnios didybės. Keturis mėnesius darbas nepajuda iš vietos[275]. Birželio 18 dieną jis vėl imasi trečiojo veiksmo, bet vėl turi sustoti įpusėjęs darbą[276]. Keturios paskutinės arijos ir baigiamasis choras atėmė jam daugiau laiko, negu paprastai atimdavo visa oratorija; jis baigė tik 1751 metų rugpjūčio 30 dieną. Neteko regėjimo.

* * *

Dabar jau viskas baigta. Hendelio akys užsivėrė. Šviesa užgeso. *Total eclipse* (Visiškas užtemimas)... Pasaulis išdilo[277].

Niekad Hendelis taip nekentėjo kaip pirmaisiais ligos metais, kai dar nebuvo visiškai aklas. 1752 metais atliekant jo oratorijas, jis nebeįstengia groti vargonais, ir susijaudinusi publika mato, kaip blykšdamas ir drebėdamas klausosi apakusiojo Samsono skundo. Nuo 1753 metų, kai blogis pasidaro nebeatitaisomas, Hendelio valia paima viršų: jis vėl vargonuoja dvylikoje oratorijų koncertų, kuriuos kas metai surengia per gavėnią, ir tai daro iki pat mirties. Tačiau kartu su rega jis prarado didžiausią savo įkvėpimo šaltinį. Šis žmogus, kuris nebuvo nei intelektualas, nei mistikas, šis žmogus, kuris mėgo šviesą, gamtą, gražius tapybos paveikslus, įvairių dalykų reginius, kuris gyveno akimis daug labiau negu dauguma vokiečių muzikų,— šis žmogus dabar užmūrytas naktyje. Nuo 1752 iki 1759 metų jis stingso apėmusiame jį prieš mirtį lyg ir pusiaumiegyje. Tik 1758 metais padiktuoja duetą ir chorą „Judui Makabiejui": „Dabar Sionas tepakelia galvą" *(Sion now her head shall raise)* ir, mintyse dar kartą išgyvendamas laimingas praeities dienas, vėl imasi jaunystės kūrinio „Laiko triumfas" *(Trionfo del Tempo)*[278], kurio

---

[275] Norėdamas kuo nors užsiimti, jis dirigavo du „Mesijo" atlikimus prieglaudos vaikų naudai balandžio 18 ir gegužės 16 dieną, „be to, improvizavo vargonais". Jis bandė ir gydytis Čeltenemo kurorte.

[276] Rankraščio p. 244.

[277] Jam buvo tris kartus operuota katarakta, paskutinįkart — 1752 metų lapkričio 3 dieną. Vienoje laikraščio žinutėje 1753 metų sausio mėnesį rašoma: „Hendelis visiškai aklas."

[278] Parašytas 1708 metais Romoje.

1757 metų kovo mėnesį pateikia naują variantą: „Laiko ir tiesos triumfas" *(The Triumph of Time and Truth*[279].

1759 metų balandžio 6 dieną Hendelis sėdėjo prie vargonų atliekant „Mesiją". Grodamas vieną vietą, jis apsilpo. Tačiau atgavo jėgas ir, kaip tvirtinama, improvizavo su jam būdingu didingumu. Grįžęs namo, atgulė. Balandžio 11 dieną padarė dar vieną, paskutinį, testamento prierašą[280] — didžiadvasiškai paliko tūkstantį svarų sterlingų Draugijai neturtingiems muzikams remti ir ramiai išreiškė pageidavimą būti palaidotas Vestminsteryje. Jis rašė:

„Norėčiau mirti didžiosios savaitės penktadienį, tikėdamasis susijungti su geruoju Dievu, Viešpačiu ir Atpirkėju jo Prisikėlimo dieną."

Jo noras išsipildė. Didįjį šeštadienį, balandžio 14 dieną, aštuntą valandą ryto, „Mesijo" giesmininkas užmigo savojo dievo prieglobstyje.

* * *

Po mirties jo šlovė ėmė didėti. Balandžio 20 dieną jis, kaip pageidavo, buvo palaidotas Vestminsteryje[281]. Kasmet per gavėnią buvo ir toliau atliekamos jo oratorijos, diriguojamos draugo Christofo Šmito. Netrukus pradėta ruošti ir populiarius jo koncertus. Didelės Atminimo iškilmės *(Commemoration)*, vykusios Vestminsteryje ir Panteone nuo 1784 metų gegužės 26 iki

---

[279] Šį itališką kūrinį Hendelis buvo atlikęs ir 1737 metais aranžuotą ir papildytą. Tomas Morelas poemą išvertė į anglų kalbą ir iš dviejų veiksmų padarė tris.

[280] Testamentas buvo parašytas dar 1750 metais. Hendelis padarė prierašus jame 1756 metų rugpjūčio, 1757-ųjų kovo ir rugpjūčio, 1759-ųjų balandžio mėnesį. Vienintele savo įpėdine jis paskyrė dukterėčią Johaną Frideriką Flerchen, mergautine pavarde Michaelsen, gyvenančią Gotoje. Jis daug ko padovanojo savo draugams, tarp jų Christofui Šmitui, Džonui Ričui, Dženensui, Niubergui Hamiltonui, Tomui Morelui. Nepamiršo nė vieno iš savo daugybės tarnų. Mirdamas paliko turto apie 500 000 frankų, kuriuos buvo užsidirbęs per pastaruosius dešimt savo gyvenimo metų. Jis turėjo ir gražių muzikos instrumentų kolekciją, be to, gražių paveikslų galeriją, joje — du rembrantus.

[281] Jam buvo pastatytas gana vidutiniškas paminklas. Jo autorius — Rubiljakas, sukūręs Hendelio statulą Voksholo parkui.

birželio 5 dienos jo gimimo šimtosioms metinėms paminėti[282], susilaukė atgarsio visoje Europoje. Naujų iškilmių buvo surengta Londone ir 1785, 1786, 1787, 1790 ir 1791 metais. Pastarosiose, kuriose dalyvavo daugiau kaip tūkstantis atlikėjų[283], buvo ir Haidnas, kuris ašarodamas sakė: „Jis yra mūsų visų mokytojas."

Hendelio kūrinių atlikimas Anglijoje atkreipė ir Vokietijos dėmesį. Praėjus dvejiems metams po *Commemoration*, Johanas Adamas Hileris dirigavo „Mesiją" Berlyno katedros bažnyčioje, paskui Leipcige ir Breslau. Po trejų metų, 1789-aisiais, Mocartas sukūrė „Mesijo", „Acio ir Galatėjos", „Odės šv. Cecilijai" ir „Aleksandro pokylio" aranžuotes[284]. 1786 metais pradėta leisti pirmą pilną Hendelio kūrinių rinkinį. Po anglų festivalių Vokietiją apėmė varžybų aistra, skatinusi atgaivinti chorinį dainavimą ir steigti *Singakademien** — savo tautos šlovingųjų kultui[285]. Hendelio oratorijos paskatino Haidną parašyti „Pasaulio sutvėrimą". Bethovenas savo gyvenimo pabaigoje apie Hendelį pasakė: *Das ist das Wahre* („Čia tai tiesa")[286]. Ne mažiau jo kerai

---

282 Šios iškilmės iš tikrųjų įvyko metais per anksti. Joms aprašyti Bernis paskyrė visą knygą.

283 Atlikėjų skaičius po 1784 metų iškilmių, kuriose jų buvo 530 ar 540, be paliovos didėjo, ir garsiuosiuose Sidenemo *(Sydenham)* Krištolo rūmų *(Crystal Palace)* festivaliuose 1854 metais jų dalyvavo 635, 1857-aisiais — 2500, o 1859-aisiais — jau net 4000. Priminsime, kad Hendeliui gyvam esant „Mesiją" atlikdavo tik 33 instrumentalistai ir 23 dainininkai. Šiems milžiniškiems pastatymams buvo pagaminta didžiulių instrumentų: dvigubas fagotas (sukonstruotas jau 1727 metais), ypatingas kontrabosas, bosiniai trimitai, timpanai, suderinti oktava žemiau negu paprastai, ir kt.

284 Šios aranžuotės, paruoštos baronui van Svitenui,— anaiptol ne be priekaišto ir rodo, kad Mocartas, priešingai negu tvirtino Rochlicas, nelabai įsijautė į Hendelio meną. Vis dėlto jis parašė „uvertiūrą Hendelio stiliumi" ir tikriausiai prisiminė Hendelį kurdamas *Requiem*.

285 Pirmoji buvo Berlyno *Singakademie* (dainavimo akademija), įsteigta Fašo 1790 metais.

286 1824 metų sausio mėnesio *Harmonicon* numeryje galima rasti šitokį Bethoveno pasisakymą (cituoja Persis Robinsonas): „Hendelis — didžiausias iš visų kada nors gyvenusių kompozitorių. Norėčiau atsiklaupti prie jo kapo." O laiške vienai anglų damai (paskelbtame *Harmonicon* 1825 metų gruodžio numeryje) jis rašo: „Aš dievinu Hendelį." Kaip žinoma, jis ketino po Devintosios simfonijos parašyti didelių kaip Hendelio oratorijų.

veikė ir poetus. Getė juo žavėjosi, o Herderis apie jį parašė skyrių savo „Adrastėjoje". Išsivadavimo karai dar labiau palenkė širdis į laisvės oratorijas, „Judą Makabiejų".

Romantizmo laikais nebejausta Hendelio genijaus. Berliozas niekad jo nesuprato, nors, jei būtų gerai jį pažinojęs, tikriausiai jame būtų radęs modelį didžio liaudiško meno, apie kurį svajojo. Iš visų to meto muzikų artimiausi Hendelio dvasiai buvo Šumanas ir Listas[287]. Tačiau jie buvo išimtis savo proto šviesumu ir didžiadvasio įsijautimo dovana. Galima drąsiai sakyti, kad Hendelio menas, iškreiptas klaidingų leidinių ir tiek Vokietijos, tiek į juokingą kolosališkumą nukrypusių Anglijos atlikimų, mums būtų visiškai žuvęs, jei ne 1856 metais įkurta Hendelio draugija *(Händelgesellschaft)*, kuri kėlė sau uždavinį išleisti tikslų ir pilną maestro kūrinių rinkinį. Iniciatorius buvo Gervinus *(Gervinus)*, o darbą pats vienas atliko Fridrichas Chryzanderis. Jis nepasitenkino kritišku, tekstologiniu jo kūrinių išleidimu. Jis karštai apaštalavo ir darbavosi, kad šie kūriniai būtų prikelti iš numirusių juos gyvai atliekant[288]. Čia jam padėjo dainavimo draugijos šiaurinėje Vokietijoje, ypač *Berliner Singakademie*, kuri nuo 1830 iki 1860 metų be atvangos atlikinėjo visas Hendelio oratorijas. Tačiau Austrija šiuo atžvilgiu ilgai buvo atsilikusi. 1873 metais Bramsas dirigavo pirmąkart Vienoje atliekamą „Saulių". Bet Hendelio menas Vokietijoje iš tikrųjų pabudo tik maždaug prieš dešimt metų. Nors buvo jausta, kad jis didis, bet nesuvokta, kad toks gyvastingas. Atrodo, ypač po pirmosios Hendelio šventės *(Händelfest)* Maince 1895 metais, kai buvo pastatyti „Heraklis" ir „Debora", klausytojus su įtikinama jėga patraukė dramatinis jo genijus.

---

[287] Šumanas 1855 metais rašė Poliui, kad „Izraelis Egipte" jam esąs „chorinio kūrinio idealas". Ketindamas rašyti „Liuterį", jis taip apibūdino šią muziką, kurios idealą, pasak jo, realizavo Hendelis: „Tai turėtų būti populiari oratorija, kurią suprastų kaimiečiai ir miestiečiai... Paprastai sumanytas kūrinys, veikiąs daugiausia melodija ir ritmu, be kontrapunkto dirbtinumo."

Listas dėl psalmės „Zadokas dvasininkas" žavėjosi Hendelio „pasaulinio dydžio genijumi", o *Allegro...* bei „Izraelio Egipte" autoriuje teisingai matė aprašomosios muzikos pirmtaką.

[288] Žr. Emilio Krauzės *(Krause)* straipsnį apie Chryzanderio darbą žurnale *Monatshefte für Musikwissenschaft*, 1904.

O dabar turime stengtis, kad ir į Prancūziją įsismelktų gyvas jausmas didžiam Hendelio menui, tragiškam ir kupinam šviesos kaip graikų menas[289].

[289] Neseniai, 1909 metais, Paryžiuje įsteigta „G. F. Hendelio draugija" *(Société G. F. Haendel)*; jai vadovauja du vyrai, kupini entuziazmo ir įžvalgumo, E. Borelis *(Borrel)* ir F. Roželis *(Raugel)*. Draugija jau daug padarė, kad sužadintų pas mus meilę Hendeliui,— atliko didelių jo kūrinių, pvz., „Heraklį", „Pamestinukų prieglaudos antemą", surengė pavyzdingų „Mesijo" atlikimų Trokadero rūmuose.

Iš visų didžiųjų muzikų Hendeliui sunkiausia pritaikyti vieną ar net kelis apibrėžimus. Jis labai anksti (daug anksčiau nei J. S. Bachas) įvaldė savo stilių, tačiau niekad neapsiribojo kuria nors viena meno forma. Hendelio kūryboje net sunku pastebėti sąmoningą ir apgalvotą raidą. Jo genijus ne iš tų, kurie laikosi tik vieno kelio ir juo kopia tiesiai į viršų, iki pasiekia tikslą. Tikslas jam — padaryti gerai, ką daro; visi keliai tinka; žengdamas dar tik pirmuosius žingsnius, jis mėgsta apsistoti kryžkelėse, nuo kurių apglėbia žvilgsniu vietovę ir pasineša į visas šalis, bet niekur neapsistoja. Jis ne iš tų, kurie gyvenimui ir menui primeta idealisto valią — prievartingo ar kantraus idealisto, ir ne iš tų, kurie į gyvenimo knygą įrašo savo gyvenimo formulę. Tai genijus, kuris traukia į save visuotinį gyvenimą ir su juo asimiliuojasi. Jo meninė valia aiškiai objektyvi. Ji prisiderina prie daugybės greit praeinančių dalykų reginių, prie tautos, prie laiko, kuriame gyvena, net prie vyraujančios mados; susitaiko su įtakomis, jei reikia — net su kliūtimis; jo meninė valia prisiima kitų stilius ir kitų mintis. Bet šios natūros asimiliacijos pajėgumas toks didelis, jos pusiausvyra tokia tobula, kad niekad nejauti, jog ji nugrimztų trumpalaikių elementų masėje: viskas tuoj absorbuojama, sutvarkoma, suskirstoma. Ši be galo plati dvasia — lyg jūra, kurios troškulio nepajėgia numalšinti, ramumo sudrumsti viso pasaulio upės.

Vokiečių genijai dažnai yra parodę galią sugerti svetimas mintis ir formas[1], bet nepaprastai retai tarp jų rasi tą didį objektyvumą, iškilnų beasmeniškumą, kuris, sakytum, ženklina Hendelį. Sentimentalus jų lyrizmas geriau tinka apdainuoti savo minties pasauliui negu tapyti gyvųjų formų bei ritmų pasauliui.

[1] Lesingas savo *Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters* („Dėl teatro istorijos ir jo pasisekimo", 1750) įžangoje nurodo, jog būdingiausias vokiečio bruožas — kad, „radęs kur nors ką gera, sugeba įvertinti ir panaudoti".

Hendelis — visai kitoks: jis labiau nei kas nors kitas artimas Viduržemio jūros dvasiai, tai homeriškajai dvasiai, kuri staiga apsireiškė Getei, atvykusiam į Neapolį[2]; Hendelis — didelė akis, atverta į pasaulį, ir pasaulis joje atsispindi kaip veidas ramiame ir skaidriame vandenyje. Didelę dalį savo objektyvumo jis pasiekė Italijos dėka — tenai praleido kelerius metus,— ir jos žavesys niekad neišdilo jam iš atminties. Be to, Anglijos dėka, išdidžiai tvardančios savo emocijas ir niekinančios sentimentalius ir daugiažodžius išsiliejimus, kuriais dažnai mėgaujasi vokiečių pamaldumas ir vokiečių menas. Tačiau Hendelyje jau glūdėjo šio jo polinkio daigai: iš pirmų kūrinių, parašytų Hamburge, justi, kaip jie kalasi.

Dar vaikystės metais Halėje Cachovas Hendelį supažindino ne su kuriuo nors vienu stiliumi, o su visais įvairių tautų stiliais, lavindamas jį, kad suprastų ne tik kiekvieno didžio kompozitoriaus dvasią, bet ir asimiliuotų ją, rašydamas jo maniera. Šį itin kosmopolitinį auklėjimą papildė trys jo kelionės į Italiją ir gyvenimas Anglijoje, kuris truko pusę šimtmečio. Sekdamas Halėje gautomis pamokomis, jis visur stengėsi įsiminti, ką turėjo geriausia menininkai ir jų kūriniai. Nors nenuvyko į Prancūziją (beje, neaišku), vis dėlto ją pažinojo, ir jam buvo įdomu perimti jos muzikos kalbą bei stilių; tai matyti iš jo rankraščių[3], tai rodo ir kai kurių prancūzų kritikų prieš jį nukreipti kaltinimai[4]. Visur, kur tik nuvažiuodavo, jis susikraudavo muzikinių prisiminimų skrynelę; pirkdavo, kaupdavo užsienio menininkų kūrinius, juos kopijuodavo arba, tikriau sakant (nes nebuvo toks kantrus ir kruopštus kaip J. S. Bachas, savo paties ranka kruopščiai persirašinėdavęs ištisas prancūzų vargonininkų arba italų smuikininkų partitūras), skubotais ir dažnai netiksliais eskizais pasižymėdavo kokį išsireiškimą ar kokią idėją, kurie skaitant jam krisdavo į akį. Šis didelis rinkinys europinio meno minčių, kurių mums teišliko kelios nuotrupos Ficviljamo muziejuje, Kembridže, buvo talpykla, iš kurios semdavosi jo kūrybinis genijus. Kilmės ir būdo grynas vokietis, mene jis tapo

---

[2] Žr. 1787 metų gegužės 17 dienos laišką Herderiui knygoje *Italienische Reise* („Kelionė į Italiją").

[3] Prancūzų *chansons* (dainų). Rankraščiai — Ficviljamo muziejuje, Kembridže; kopijos — Šelcherio kolekcijoje, Paryžiaus konservatorijos bibliotekoje.

[4] Žr. *Abbé Prévost* *Le Pour et le Contre*, 1733.

savotišku *Weltbürger*, pasaulio piliečiu, kaip jo tautietis Leibnicas, su kuriuo susipažino Hanoveryje,— europiečiu su vyraujančia lotyniškąja kultūra. Didieji šimtmečio pabaigos vokiečiai — Getė, Herderis — nebuvo nei laisvesni, nei universalesni negu šis saksas, pasiėmęs visas Vakarų meno mintis.

Jis ne tik sėmė iš mokslingosios, rafinuotos muzikos — iš muzikų muzikos šaltinio, bet ir gėrė iš paprasčiausių, kaimiškiausių liaudies muzikos upelių[5]. Jis juos mėgo. Jo rankraščiuose randame pasižymėtų šūkčiojimų, kurių girdėdavo Londono gatvėse, ir vienai bičiulei jis pasakė, kad jie įkvėpė jam keletą geriausių dainų[6]. Kai kurios jo oratorijos, kaip *Allegro il Pensieroso ed il Moderato*, išaustos iš prisiminimų apie pasivaikščiojimus Anglijos kaimuose. O kas neprisimena „Mesijo" *Pifferari*, „Sauliaus" flamandų varpo skambesio, džiugių „Heraklio" ir „Aleksandro Balo" italų liaudies dainų?

Hendelis kaip menininkas neužsisklendė savyje; jis žiūrėjo, klausėsi, stebėjo; rega jam buvo įkvėpimo šaltinis ne ką mažesnės svarbos už klausą. Nežinau jokio didelio vokiečių muziko, kuris būtų buvęs toks „regus"; Hendelis, kaip ir Hasė bei Korelis, aistringai mėgo gražius paveikslus; buvo jų žinovas ir susidarė kolekciją, kurioje po jo mirties rasta rembrantų[7]. Buvo pastebėta, kad jo aklumas, kuris būtų tik dar labiau sužadinęs gryno „klausiojo" kūrybinę galią, sutelkdamas ją į garsinius sapnus, Hendelį tuojau sukaustė, išsekindamas svarbiausią nuolatinio jo atsinaujinimo versmę.

---

[5] Šie bruožai nėra būdingi tik Hendeliui. Tiedvi srovės — enciklopedinė, mokslingoji, iš vienos pusės, ir liaudiškoji, arba pseudoliaudiškoji, iš kitos pusės,— net kur kas stipriau reiškėsi Londone tarp Hendelio bendralaikių muzikų. *Academy of antient Music* rate viešpatavo archaizuojančio eklektizmo manija; vienas įdomiausių jos pavyzdžių buvo kompozitorius Rouzingreivas *(Rosengrave)*, kuris tiesiog kliedėjo Palestrina: visi jo miegamojo baldai ir sienos buvo išpiešti Palestrinos kūrinių natomis. Tuo pat metu visoje Europoje buvo justi liaudiškojo skonio reagavimas į mokslingąjį skonį, pasidarė madingos nedidelės dainos, *Lieder à la Bononcini* arba *à la Keiser.* Hendelis neįpuolė nei į vieną, nei į kitą kraštutinumą, bet iš abiejų srovių paėmė tai, kas jose buvo gaivinančio.

[6] Ledi Laksboro *(Luxborough)* laiškas, rašytas 1748 metais poetui Šenstonui *(Shenston)*, cituojamas Chryzanderio.

[7] Kolekcionuotojo aistra didėjo kartu su amžiumi ir turtu. 1750 metais rašytas laiškas rodo jį perkant gražių paveikslų, tarp jų didelį rembrantą. Tai buvo vieneri metai prieš jam apankant.

Jis tad buvo pritvinkęs visos savo laikų Europos muzikinių syvų, prisisunkęs ir muzikų muzikos, ir tos turtingesnės muzikos, kuri girdėti gamtoje, tvyro visur — ir šešėlyje, ir šviesoje,— šaltinių, miškų, paukščių dainos, kurios pilni jo kūriniai ir kuri jam įkvėpė daugybę vaizdingų, pusiau romantiškų puslapių[8]. Jis rašė ne sunkiau kaip kitas žmogus kalba, komponavo — kaip kitas kvėpuoja, nesidarydavo popieriuje jokių parengiamųjų kūrinio eskizų. Rašydavo vienu užsimojimu, kaip improvizuodamas. Ir iš tikrųjų atrodo, kad jis buvo didžiausias iš visų gyvenusių improvizatorių. Improvizatorius vargonais per popiečio pamaldas Šv. Povilo katedroje arba kai grodavo *capricci* per savo oratorijų antraktus *Covent Garden* teatre, net improvizatorius klavyru Hamburgo ir Londono operos orkestruose, „nuostabiai akompanuojantis dainininkams, prisitaikantis prie jų temperamento ir virtuoziškumo be jokių rašytinių natų". Jis apstulbindavo savo laikų žinovus, ir Matezonas, kurio nelabai įtarsi atlaidumu, pareiškė, kad „niekad niekas jam čia neprilygo". Apie jį iš tiesų buvo galima pasakyti, kad „improvizuodavo kiekvieną gyvenimo minutę". Savo muziką rašydavo taip aistringai veržliai ir toks kupinas idėjų, kad mintis jį nuolat pralenkdavo, ir, norėdamas ją sekti, turėdavo trumpai pasižymėti[9].

Tačiau — ir tai atrodo beveik nesuderinama su improvizacija — jis nepaprastai subtiliai jautė formą. Nė vienas vokietis jo nepranoko melodijos linijų menu, jam čia prilygo vien Mocartas ir Hasė. Tik Hendelio tobulumo siekimu reikia aiškinti tai, kad, nors ir didelis buvo jo išradingumas, jis daug kartų grįždavo prie tų pačių frazių — labiausiai išgarsėjusių ir jam brangiau-

---

[8] Nuo „Almyros" „Aukštųjų liepų" iki „Saliamono" „Nakties choro".

[9] Tyrinėdamas „Jeftės" rankraštį (Chryzanderis paskelbė jo faksimilę), susidarai gyvą vaizdą, kaip Hendelis komponavo. Dažnai tuose pačiuose puslapiuose gali perskaityti įvairių nurodymų, parašytų Hendelio ranka. Pavyzdžiui, pirmojo veiksmo pabaigoje jis pažymėjęs: „Baigta *(geendiget)* vasario 2 d." Paskui tame pat puslapyje skaitome: „Visiškai *(völlig)* 1751 m. rugpjūčio 13 d." Taigi jis dirbdavo du skirtingus darbus: išradimo ir užbaigimo. Čia lengva juos vieną nuo kito atskirti, nes nuo 1751 metų vasario 13 dienos liga pakeitė Hendelio rašyseną. Todėl pastebime, kad iš pradžių jis užrašydavo ištisai visų chorų partijų motyvus, paskui išmesdavo tai vieną, tai kitą partiją ir pagaliau skubėdamas palikdavo tik vieną balsą ar net baigdavo vien bosu.

sių,— kiekvieną syk jose ką nors nežymiai pakeisdamas, brūkštelėdamas pieštuku, kad būtų dar tobuliau. Susipažindamas su šiomis savotiškų muzikinių ofortų atsiradimo stadijomis, nepaprastai daug sužinai apie šį muziką, kuris buvo įsimylėjęs plastinį grožį[10]. Be to, matai, kaip kai kurios jau sukurtos melodijos metų metus tebetvyro Hendelyje, kol jis suvokia jų vidinę prasmę; iš pradžių pagal įkvėpimo užgaidas panaudotos vienai ar kitai situacijai, kuri joms dar tik maždaug tinka, tarytum dairosi, kur įsikūnyti, ieško deramos situacijos, tikro jausmo, kurio jos yra vien slapta išraiška ir, tą jausmą atradusios, laisvai išsiskleidžia[11].

Ne kitaip Hendelis elgiasi ir su svetimomis kompozicijomis, kurias panaudoja savosiose. Jei čia turėtume vietos pastudijuoti tai, ką paviršutiniški skaitytojai vadina jo „plagiatais", visų pirma paėmę, pavyzdžiui, „Izraelį Egipte", kur šie skoliniai drąsiausiai pavartoti, pamatytume, su kokiu aiškiaregio genialumu iš šių muzikinių frazių gelmės jis iššaukė slaptą jų dvasią, kurios buvimo pirmykščiai kūrėjai net nenujautė. Reikėjo jo akies — arba ausies,— kad Stradelos Serenadoje aptiktų biblijos kataklizmus. Meno kūrinį kiekvienas matome ir girdime tokį, kokie esame mes, o ne tokį, koks yra iš tikrųjų, ir kartais ne pats kūrėjas būna susidaręs geriausią jo idėją. Tatai įrodo Hendelio pavyzdys. Jis kūrė ne tik savo muziką, bet itin dažnai kūrė ir kitų muziką. Stradela ir Erba jam buvo (nors tai ir labai žeminantis palyginimas) tik tas, kas Leonardui da Vinčiui židinio liepsna ir mūrų įtrūkiai, kuriuose jis matydavo gyvas figūras. Hendelis girdėdavo siaučiant viesulus Stradelos gitaros stygų brunzginime[12].

---

[10] Pasižiūrėkime, pavyzdžiui, kaip „Rodrigo" melodija *Dolce amor che mi consola* tampa „Agripinos" melodija *Ingannata una sol volta* arba kaip „Agripinos" melodija *Alma mia* pakartojama „Prisikėlime", „Rinalde" ir „Jozujėje".

[11] Taip „Almyros" „Azijiečių šokis" virsta garsiuoju „Rinaldo" *Lascia ch'io pianga* arba džiugi ir paprasta „Ištikimojo piemens" melodija tampa jaudinančia „Gedulingosios odės" *(Trauer Ode)* fraze *Wessen Ohr sie hörte.*

[12] Čia reikėtų išsamiai panagrinėti, kaip, pavyzdžiui, du nelabai charakteringos Stradelos Serenados *(Serenata a 3 con stromenti)* instrumentiniai interliudai galėjo tapti galingaisiais „Izraelio" krušos ir musių spiečiaus chorais. Bandžiau tai patyrinėti straipsnyje, išspausdintame Tarptautinės muzikos draugijos *(S. I. M.)* organe 1910 metų birželio — liepos mėnesiais antrašte „Hendelio „plagiatai".

Niekad nereikia pamiršti Hendelio genijaus savybės žadinti vaizdus. Kas tiktai klausosi šios muzikos nematydamas, ką ji išreiškia, kas ją suvokia kaip grynai formos meną, kas nejaučia jos ekspresyvios ir sugestyvios jėgos, kuri kartais atrodo lyg haliucinacija,— tas niekad jos nesupras. Tai muzika, kuri tapo — tapo emocijas, sielas, būkles, net epochas ir vietas, kurios sudaro rėmus šioms emocijoms ir jas nudažo savo poetine ir moraline spalva. Žodžiu, šio meno esmė — tapybinė ir dramatinė.

Praėjo vos dvidešimt ar trisdešimt metų, kai Vokietijoje vėl buvo rastas raktas į Hendelio meną, šį kartą — *Händel-Musikfeste*, Hendelio muzikos festivalių, dėka. Kaip pasakė A. Hoisas, neseniai atlikus Leipcige „Samsoną", „Hendelį, kaip jokį kitą menininką, reikia atlikti — gerai atlikti, kad būtų gerai suprastas. J. S. Bachą gali studijuoti vienas, namie, ir patirti dar didesnį malonumą negu gerame koncerte. Tačiau jei niekad nesi girdėjęs gerai atliekant Hendelio, vargu ar gali suvokti, kas jis iš tikrųjų yra". O Hendelio muzika gerai atliekama be galo retai. Slaptąją jo kūrinių prasmę šimtmetyje po jo mirties iškreipė anglų interpretavimas, kuris įsigalėjo ir Vokietijoje per Mendelsoną bei gausią jo mokyklą. Sistemingai paniekinant ir atmetant visas Hendelio operas, beveik visas jo dramines oratorijas (galingiausias ir naujausias), siaurą atranką vis labiau apribojant keturiomis ar penkiomis oratorijomis ir tarp jų teikiant perdėtą pranašumą „Mesijui", be to, savotiškai interpretuojant šiuos kelis veikalus, ypač „Mesiją", kurį pompastiškai ir nenatūraliai atlikdavo gausūs ir neišlaikantys pusiausvyros orkestrai bei chorai, korektiški ir maldingi, tačiau be jokios aistros ir jokio įsijautimo dainininkai, susidarė legenda, kad Hendelis esąs Liudviko XIV stiliaus bažnytinis muzikas, kad čia — vien dekoras, pompastiškos kolonados, taurios ir šaltos statulos, tapiniai *à la Lebrun*. Nenuostabu, kad iš Hendelio kūrybos, sumažintos iki saujos veikalų, kurie, be to, buvo atliekami pagal minėtuosius principus, sklido mirtinas nuobodulys, panašus į tą, kurį mums, pavyzdžiui, kelia Lebreno perukuotas Aleksandras arba gerų norų kupinas Kristus.

Reikia atsisakyti tokios pažiūros į Hendelį: jis niekad nebuvo bažnytinis muzikas, beveik niekad nė nerašė bažnyčiai. Neskaitant antemų ir *Te Deum*, sukomponuotų didžiūnų kapeloms arba išimtinėmis progomis, jis kūrė tik instrumentinę muziką koncertams ar šventėms atvirame ore, operas ir tai, kas jo vadinama

„oratorijomis", kurios visos buvo skiriamos teatrui. Pirmosios jo sukomponuotos oratorijos iš tikrųjų buvo pastatytos: „Acis ir Galatėja"— 1732 metų gegužės mėnesį *Haymarket* teatre, su scenos mechanizmais, dekoracijomis ir kostiumais, „Anglų pastoralinės operos" paantrašte; „Estera"— 1732 metų vasario mėnesį Senosios muzikos akademijoje kaip antikinė tragedija: choras buvo patalpintas tarp scenos ir orkestro. Ir nors vėliau Hendelis ryžtingai atsisakė teatrinio pastatymo[13], kuris ir būtų padėjęs kaip reikiant išryškinti tam tikras scenas,— pavyzdžiui, „Baltazaro" orgiją ir regėjimą,— sumanytas aktoriams vaidinti, visada, nepaisydamas jokių prieštaravimų, savo oratorijas duodavo statyti tik teatre, o ne bažnyčioje. O juk nebūtų trūkę bažnyčių — bent jau disidentų,— sutikusių statyti jo kūrinius. To vengdamas, jis nuteikė prieš save tikinčiuosius, kuriems atrodė šventvagystė religinius siužetus nukelti į sceną[14]. Bet jis primygtinai įrodinėjo, kad čia jo ne bažnytinės kompozicijos, o teatro veikalai — laisvo teatro[15].

Šį aiškiai draminį Hendelio kūrinių pobūdį gerai suprato pastaraisiais metais juos tyrinėję vokiečių istorikai. Chryzanderis Hendelį lygina su Šekspyru[16]. Krečmaras jį vadina muzikinės dramos reformatoriumi. Fr. Folbachas ir A. Hoisas mato jį kaip draminį muziką ir jo oratorijoms atlikti reikalauja dramatinių dainininkų. Richardas Štrausas Berliozo „Orkestruotės traktato" pratarmėje didžiajai polifoninei ir simfoninei srovei, kuriai pradžią davė J. S. Bachas, stato priešpriešiais homofoninę, draminę srovę, kilusią iš Hendelio. Tikiuosi, kad nedidelės mano knygos skaitytojai beveik kiekviename jos puslapyje bus radę šios minties patvirtinimą.

---

[13] Visiškai įtikima, kad jis tai darė ne savo valia. 1732 metais, kai princesė Ona pageidavo, kad „Estera" būtų pastatyta operoje, arkivyskupas dr. Gibsonas tam pasipriešino, ir kūrinys buvo atliktas koncerte.

[14] Viename anonimininiame laiške, kurį 1739 metų balandžio mėnesį išspausdino *London Daily Post* dėl „Izraelio Egipte", Hendelis ginamas nuo tuomet labai smarkios šventeivų opozicijos. Laiško autorius garantuoja, kad „vaidinimas, kuriame dalyvaujame,— kuo tauriausias būdas šlovinti Dievą... Ne namai pašventina maldą, o malda pašventina namus".

[15] Juk jis ir pats „Juozapą" pavadino *a sacred Drama* (religine drama), o „Heraklį"— *a musical Drama* (muzikine drama).

[16] „G. F. Hendelio" antrojo tomo pabaigoje.

* * *

Pabandžius nurodyti bendrus Hendelio meno bruožus, dabar reikia trumpai apibūdinti įvairių jo naudotų žanrų estetiką.

Tiesą sakant, sunku kalbėti apie Hendelio operą ir oratoriją. Galima kalbėti tik apie jo operas ir oratorijas, nes neįmanoma jų priskirti prie kurio nors vieno tipo, ir čia įsitikiname, kaip pažymėjome šio skyriaus pradžioje, su kokiu išdidžiu abejingumu Hendelis nesistengė pasirinkti nei savo laiko meno formų, nei muzikos krypčių.

Jo operose atsispindi visos ano meto Europoje vyravusios muzikos tendencijos: Keizerio modelis — pradiniuose kūriniuose, venecijiečių —„Agripinoje", Skarlačio ir Stefanio — pirmosiose Londone sukurtose operose, kuriose netrukus pasireiškia ir anglų įtaka, ypač ritmikoje; paskui — jo rungtyniavimas su Bonončiniu, po to — dideli genialūs bandymai sukurti naują muzikinę dramą: „Julijus Cezaris", „Tamerlanas", „Pašėlęs Rolandas"; po jų eina žaviosios operos-baletai, kurioms įkvėpimo suteikė Prancūzija: „Ariodantas", „Alcina"; paskui operos, kuriose jau prasišviečia komiškoji opera ir antrosios šimtmečio pusės lengvesnis stilius: „Kserksas", „Deidamija"... Jei Hendelis būtų ir toliau darbavęsis operoje, greičiausiai būtų išmėginęs ir kitokias rūšis, nepasirinkęs ir neužvaldęs kaip Gliukas tik vieno tipo.

Be abejo,— ir tai didžiausias jo teatro trūkumas,— dėl ano meto italų operos formalumų ir savo dainininkų trupės sudėties jis turėjo apsieiti be chorų ir rašyti tik solo operas, kurių pagrindinės partijos buvo skiriamos primadonai ir kontraltui. (Anais laikais — aukščiausias vyro balsas.— *Vert.*[17]). Bet kai tik

---

[17] Štai keletas pavyzdžių, kaip buvo paskirstyti balsai šiose jo Londone sukurtose operose:

„Radamistas" (1720): 4 sopranai (trys vyrų partijos), 1 altas, 1 tenoras, 1 bosas.

„Floridantas" (1722): 2 sopranai, 2 kontraltai, 2 bosai.

„Julijus Cezaris" (1724): 2 sopranai, 2 altai, 1 kontraltas (Cezario partija), 2 bosai.

„Tamerlanas" (1724): 2 sopranai, 1 kontraltas (vyro partija), 1 altas (Tamerlanas), 1 tenoras, 1 bosas.

„Admetas" (1727): 2 sopranai, 2 altai, 1 kontraltas (Admetas), 2 bosai.

„Rolandas" (1732): 2 sopranai, 1 altas (Medoras), 1 kontraltas (Rolandas), 1 bosas.

galėdavo, rašydavo operas su chorais, kaip „Ariodantas", „Alcina", ir jis buvo nieku dėtas, kad tenorui ir bosui neskirdavo priderančios vietos balsų sąskambyje[18]. Jeigu nebuvo įmanoma nutraukti pernelyg didelio vokalinių *soli* vienodumo prijungiant chorus, tai šiuos *soli* jis bent pagyvindavo daugybe įvairių instrumentinių akompanimentų. Pavyzdžiui, viena jo garsiausių arijų, „Rinaldo" sodo scena *Angeletti che cantate*, iš tikrųjų yra orkestrinė tapyba: balsas čia įsiterpia tik kaip instrumentas[19]. Ir kaip meniškai Hendelis visada nupiešia savo melodijas, išryškina gražiąsias jų linijas, išgauna visa, kas tik įmanoma, iš tyrų kiekvieno instrumento, kiekvieno balso tembrų skyrium, paskui drauge, net ir iš pauzių!

Jo arijų sandara daug įvairesnė, negu paprastai manoma. Nors jo kūriniuose gausu *da capo* formos[20], tačiau vartojama toli gražu ne ji viena. Jau „Almyroje" Hendelis sėkmingai naudoja formą nedidelių posminių *Lieder*, dainų, kurių modelių pateikė Keizeris, ir vėliau jau neatsisakė trumpų, paprastų ir jaudinančių, beveik nuogų melodijų, iš kurių byloja gryna siela;

„Deidamija" (1741): 3 sopranai (tarp kurių Achilo partija), 1 kontraltas (Odisėjas), 2 bosai.

Net tarp oratorijų randame tokį kūrinį kaip „Juozapas" (1744), kuris parašytas 2 sopranams, 2 altams, 1 kontraltui (Juozapas), 2 tenorams ir 2 bosams.

Taigi, jau nekalbant apie šokiruojantį tokių „travesti" vaidmenų neįtikimumą, balsų pusiausvyrai nuolatos grėsė pavojus nukrypti į per aukštus arba per žemus garsus.

[18] 1729 metais jis parsivežė iš Italijos herojinį tenorą Pijų Fabrį, kurį, deja, įstengė pas save išlaikyti tik dvejus metus. „Acis ir Galatėja" (1720) parašyta 2 tenorams, 1 sopranui ir 1 bosui. Tragiškiausias „Tamerlano" (1724) vaidmuo, Bajazetas, parašytas tenorui Boroziniui *(Borosini)*. Tenoro partijų yra ir „Rodelindoje", „Scipione", „Aleksandre". Kita vertus, Hendelis nesitenkino tuo, kad savo teatre turėjo garsiausius šimtmečio bosus, įžymiuosius Boskį *(Boschi)* ir Montanjaną *(Montagnana)*, kuriems parašė tokių nuostabių partijų kaip „Rolando" Zoroastras ir „Acio ir Galatėjos" Polifemas: jis stengėsi, kad toje pačioje operoje keli svarbūs vaidmenys tektų bosams. Pirmajame savo „Atalijos" variante (1733) jis parašė bosų duetą Joadui ir Matanui. Tačiau, pasitraukus Montanjanai, Hendelis turėjo atsisakyti sumanymo, kurį įgyvendino tik „Izraelyje Egipte".

[19] Žr. taip pat „Julijų Cezarį", „Atalantą" arba „Rolandą".

[20] Ypač kai kuriose koncertinėse operose, kaip „Alcina" (1735), be to, paskutiniame Hendelio kūrinyje „Laiko ir Tiesos triumfas", kuriame justi gyvenimo pabaigos stingulys.

atrodo, net su ypatingu pomėgiu prie jų grįžta paskutinėse savo operose „Atalanta", „Kserksas", „Deidamija"[21]. Jis taip pat duoda Hasei ir Graunui* modelius kavatinų (dviejų dalių arijų)[22], kurias jie vėliau išgarsino. Randame jo ir dramatinių arijų be antrosios dalies ir reprizos[23].

Koks formų įvairumas net ir *da capo* arijose! Hendelis jose naudoja ne tik visus stilius, balsą čia derindamas su instrumentais puikiai ir laisvai skambančiose virtuoziškose arijose[24], su pomėgiu kurdamas gražias ir rimtas kontrapunkto formas, kaip „Rinaldo" *Cara Sposa* arba „Radamisto" *Ombra cara,* bet ir senose formose visada ieško naujų derinių. Jis vienas pirmųjų perima nedideles arijetes *da capo,* kurias, atrodo, XVIII amžiaus pradžioje įvedė į madą Bonončinis: gražių jų pavyzdžių randame „Agripinoje" ir „Otone"[25]. Antrajai arijos daliai jis suteikė kitokį negu pirmosios pobūdį ir tempą[26]. Net toje pačioje dalyje tempai kaitaliojasi[27]. Kartais antroji dalis yra rečitatyvas[28] arba visai sutrumpinta[29]. Galėdamas oratorijose disponuoti chorais,

---

[21] Net oratorijose, į kurias jis prireikus nesibaimina įterpti nedidelių liaudies dainų, pavyzdžiui, „Zuzanos" (1749) kambarinės.

[22] Pavyzdžiui, Medėjos arija *Dolce riposto* „Tesėjo" antrojo veiksmo pradžioje. Žr. taip pat „Ariodantą" ir „Heraklį".

[23] „Radamisto" pradžioje arija *Sommi Dei.* Paminėsiu ir arijas su *basso ostinato* akompanimentu be *da capo,* kurių gražiausias pavyzdys — Kleofisos arija *Spirto amato* iš „Poro".

[24] Pavyzdžiui, arija *Per dar pregio* iš „Rodrigo". Šiose muzikinėse varžybose svarbų vaidmenį vaidina obojus. Viena arija iš „Tesėjo" yra lyg nedidelis koncertas obojui.

[25] Jos visai trumpos. Viena kita yra liaudies dainelė. Kai kurios „Agripinos" arijetės susideda tik iš vienos frazės. Keletas „Tesėjo" ir „Otono" *da capo* ariječių primena tas, kurios yra Gliuko operoje „Ifigenija Aulidėje".

[26] „Rinaldo" arijos *Ah crudel il pianto mio* pirmoji dalis — liūdnas *Largo,* antroji — padūkėliškas *Presto furioso.* Puikiausias šio laisvo traktavimo pavyzdys — Timotiejaus arija „Aleksandro pokylio" antrojo veiksmo pradžioje. Dvi šios arijos dalys skiriasi ne tik tempais, bet ir instrumentuotės spalvomis, harmonijos pobūdžiu, jose glūdinčia mintimi: tai dvi skirtingos poemos, kurios tarpusavyje susipina, bet kiekviena sudaro savaimingą visumą.

[27] Pavyzdžiai: „Tesėjuje" Medėjos arija *Moriro, ma vendicata;* „Amadyje" arija *T'amai quant'il mio cor.*

[28] „Ričardo I" arija *Morte, vieni.*

[29] „Ariodanto" *da capo* arijose antroji dalis susideda tik iš trijų taktų.

Hendelis jiems dažnai paves reprizą *da capo*[30]. Jis eis dar toliau: „Samsono" antrajame veiksme, Michui sudainavus dvi pirmąsias arijos *O komm, du Gott* dalis, choras pakartoja antrąją dalį, o Michas — pirmąją. Paskui Hendelis mėgina *da capo* padalyti tarp dviejų personažų. Tad „Sauliaus" antrajame veiksme po Jonatano arijos *O frevle an dem Jüngling nicht* eina nuostabi Sauliaus arija, paskui tiksliai pakartojama pirmoji arija.

Tačiau labiausiai pagirtinas Hendelis už tai, kaip vokaliniame solo traktuoja rečitatyvo sceną.

Meno kurti šiuos jaudinančius ariozo rečitatyvus su orkestru, kuriuos naudoja jau „Almyroje", jis išmoko iš Keizerio; jų stilių paskui perėmė ir J. S. Bachas. Šiuos rečitatyvus Hendelis nesiliovė vartojęs ir savo Londono operose, suteikdamas jiems didingą, platų pobūdį. Tai jau vien paskiri rečitatyvai arba tik didelių arijų preambulės[31]. Cezario pasakojimas *Dall'ondoso periglio* „Julijaus Cezario" trečiajame veiksme — tai didelė muzikinė drobė, kurios rėmuose telpa simfoninis preliudas, rečitatyvas, abi pirmosios arijos dalys su preliudo akompanimentu, antrasis rečitatyvas, paskui *da capo*. Bajazeto mirties scena „Tamerlano" paskutiniajame veiksme susideda iš keleto rečitatyvų su orkestru ir tarpusavyje sulietų arijų, atvaizduojančių visus aistros niuansus, nuo pradžios iki galo sudarančių veržlų gyvenimo srautą. Admeto agonijos scena to pat pavadinimo operos pradžioje emocijų stiprumu ir draminiu laisvumu prilygsta gražiausioms Gliuko rečitatyvinėms scenoms. Pamišimo scena „Ro-

[30] *Allegro...* trečiosios dalies pirmoji arija *Come with native:* po arijos pirmosios dalies eina rečitatyvas, paskui choras dainuoja *da capo*. „Aleksandro pokylio" arija *He sung Darius:* po antrosios dalies — rečitatyvas, paskui — *da capo* su choru, bet traktuojant visiškai laisvai; tiesą sakant, *da capo* sudaro tik instrumentinis akompanimentas.

[31] Hendelis stengdavosi rasti tinkamą muzikinę kalbą, vos juntamomis pakopomis pereidamas nuo beveik kalbamojo *recitativo secco* prie *recitativo accompagnato* ir paskui prie arijos. „Scipione" (1726) *recitativo accompagnato* frazės lyg įrėmina *recitativo secco* fragmentus. (Žr. didžiojo Hendelio kūrinių leidinio p. 23 ariją *Oh sventurati.*) Pirmojo veiksmo finalinė arija — tai kompromisas tarp kalbos ir dainavimo. *Recitativo accompagnato* natūraliai baigiasi arija.

lande"[32] ir Dejanyros nevilties scena „Heraklio" trečiajame veiksme net jas pralenkia drąsiu realizmu ir aistros šėlsmu. Pirmojoje burleska meistriškai, lyg Šekspyro kūriniuose, sujungta su tragiškumu. Antrojoje kunkuliuoja niauri įniršio ir skausmo upė. Nerasi nieko panašaus nei į vieną, nei į kitą šių dviejų scenų visame XVIII amžiaus muzikiniame teatre. „Tesėjas", „Rodelinda", „Aleksandras", „Alcina", „Semelė", „Juozapas", „Aleksandras Balas", „Jeftė" pateikia vargu ar mažiau originalių rečitatyvinių scenų arba į vieną sceną sujungtų rečitatyvų, visai laisvų arijų ir instrumentinių interliudų. Negalima pagaliau nepažymėti, kad Hendelis savotiškai nujautė leitmotyvą ir jį psichologiškai panaudojo „Baltazare", kur kai kurios instrumentinės ir rečitatyvinės frazės atrodo susietos su Nitokridės būdu[33].

* * *

Studijuojant Hendelio arijas ir rečitatyvus iškyla gana svarbi meninio interpretavimo problema — vokalinės ornamentikos.

Kaip žinoma, Hendelio dainininkai jo melodijas papuošdavo fioritūromis, kartais reikšmingomis melizmatinėmis figūromis

---

[32] Virtinėje įvairių rečitatyvų ir arijų, kurios nuostabiai laisvai eina viena po kitos ir tarpusavy susipina pakaitomis arba net tuo pat metu atspindėdamos prieštaringiausias mintis, susidūriančias Rolando galvoje, Hendelis nesibaimina panaudoti neįprastų ritmų, pavyzdžiui, $\frac{5}{8}$ metrą, perteikiantį herojaus pamišimo įspūdį.

[33] Reikėtų atskirai panagrinėti dar jo ariją *buffa*. Buvo neigta, kad Hendelis turi komiškumo dovaną. Tai rodo, kad jis menkai pažintas. Jis buvo kupinas humoro ir savo kūriniuose jį gana dažnai reiškė. Pirmosios jo operos „Almyros" Tabarko partija parašyta komišku Keizerio ir Telemano stiliumi. Su ta pat maniera siejasi kai kurie truputį karikatūriški švento Petro partijos bruožai Pasijoje pagal Brokesą. Polifemas „Acyje ir Galatėjoje"— puikus plataus masto laukinės bufonados įsikūnijimas. Tačiau, pradedant „Agripina", Hendelis pasiima iš Italijos rafinuotą jos ironiją, o pradedant „Tesėjumi" (1713), jo kūryboje pasirodo vėliau Vinčiui ir Pergoleziui būdingas lengvas stilius, smulkūs judesiai, trūkčiojantys ritmai. Daug tokių pavyzdžių matome „Radamiste", „Rodelindoje", „Aleksandre", „Ptolomėjuje", „Partenopėje", „Rolande", „Atalantoje". Aleksandro ir miegančios arba apsimetusios miegančia Roksanos scena — tai nedidelė muzikinei komedijai priskirtina scena. „Kserksas" ir „Deidamija"— tragikomedijos, kurios savo veiksmu ir stiliumi krypsta į komišką operą. Tačiau Hendelio komiškasis ge-

arba kadencijomis, kurių didžioji dalis yra dingusi. Chryzanderis, rengdamas naują Hendelio kūrinių leidimą, atsidūrė priešais alternatyvą — arba fioritūras visai palikti nuošaly (o tai pakenktų teksto istoriškumui), arba jas pačiam atkurti. Jis pasirinko antrąjį variantą, stengdamasis susidaryti visas įmanomas tikslumo ar bent įtikimumo garantijas. Tačiau jo rekonstravimai susilaukė mažai šalininkų, ir tarp vokiečių muzikologų šiuo klausimu neseniai kilo polemika[34]. Iš šio ginčo, į kurį gilintis mums neleidžia knygos trumpumas, atrodo, galima padaryti tokias išvadas: 1) vokalinė ornamentika buvo ne improvizuota ir palikta dainininko fantazijai, kaip dažnai buvo spėjama, o tiksliai sužymėta dainininkų bei akompanuojančio klavesinisto partijose[35]; 2) ji buvo ne paprasta tuščio virtuoziškumo užgaida, o sąmoningo ir bendram pjesės stiliui pajungto virtuoziškumo vaisius; taigi buvo reikalinga labiau paryškinti pagrindinėms melodijų linijoms[36].

Ar dabar yra prasmės atstatyti šią ornamentiką? Nuo Hendelio laikų mūsų skonis pasikeitė, ir pernelyg siauras pietetas gali tik pakenkti didiesiems praeities kūriniams, jei vergiškai laikomasi įsikibus į kai kurias jų kostiumo detales, jau išėjusias iš mados ir pasenusias. Ar primesti šiandieninei publikai praeities kūrinius su visomis jų raukšlėmis, paryškintomis krin-

---

nijus nepalyginti plačiau pasireikš oratorijose, kuriose jis pieš ne tik sudėtingus ar kolosališkus tipus, kaip „Samsono" Dalila ir Harafa arba „Zuzanos" du seniai, bet olimpiškas juokas išsiverš per kraštus ir *Allegro*... choruose, kurių džiaugsmui neatsispirs visa salė.

[34] Žr. ypač *Hugo Goldschmidt* *Die Lehre von der vokalen Ornamentik*, I t., 1907; *Max Seiffert* *Die Verzierung der Sologesänge in Händels Messias* (*Sammelbände der I. M. G.*, 1907 m. liepos—rugpjūčio mėn., ir *Bulletin mensuel de l'I. M. G.*, 1908 m. vasario mėn.); *Rudolf Wustmann* *Zwei Messiasprobleme* (*Bulletin mensuel de l'I. M. G.*, 1908 m. sausio—vasario mėn.).

[35] Maksas Zeifertas nurodė ištisą seriją Hendelio operų ir oratorijų kopijų, priklausančių Ficviljamo muziejaus Lenardo kolekcijai Kembridže. Jose randame pieštuku pažymėtus ornamentus ir vokalizes, atliktas dainininkų. Pasak M. Zeiferto, šios pastabos buvo padarytos Christofo Šmito, Hendelio draugo ir įgaliotinio. Pasak H. Goldšmito, jos esančios XVIII amžiaus pabaigos. Šiaip ar taip, jos rodo, kokia buvo vokalinio atlikimo tradicija, ir sukuria Hendelio laikais praktikuoto muzikos atlikimo vaizdą.

[36] Tai ypač pasakytina apie oratorijas. Operų ornamentika buvo daug painesnė ir mažiau paisė išraiškingumo.

tančios amžių šviesos, ar juos blaiviai pritaikyti dabartinei jausenai, kad jie mus ir toliau geradaringai veiktų? Buvo ginamos abi šios tezės[37]. Mano nuomone, pirmoji taikytina skelbiant tekstus, antroji — atliekant muziką. Dvasios priedermė — stengtis labai gerai pažinti praeitį. Tačiau po to gali ir turi reikalauti savo teisių gyvenimas; tebus jam leista atmesti, kas sunaudota, pasenę, ir išsaugoti genijaus tai, kas visada lieka gyva.

* * *

Vokaliniai ansambliai italų operoje užėmė labai ribotą vietą, ir šioje dirvoje Hendelis buvo menkesnis novatorius negu vokalinio solo srityje. Vis dėlto susiduriame su kai kuriais įdomiais jo bandymais. Jo duetai dažniausiai parašyti rimtu ir liūdnoku senosios italų mokyklos, Provencalės ir Stefanio[38], imitaciniu stiliumi arba Liuli stiliumi, kai abu balsai nata į natą eina drauge[39]. Tačiau „Atalantoje" ir „Pore" esama duetų, kurie pasižymi retu ritmo laisvumu bei subtilumu. O „Rolando" trečiojo veiksmo duete Hendelis mėgina nupiešti skirtingus verkiančios Anželikos ir šėlstančio Rolando charakterius. Be to, šalia tercetų, parašytų mokslingu imitacijos stiliumi, kaip „Alcinoje" (trečiajame veiksme), „Acio ir Galatėjos" tercete nuo įsimylėjėlių poros aiškiai atsiskiria kolosali Polifemo figūra, „Tamerlano" tercete iš kantrybės išėjęs Tamerlanas statomas priešpriešiais jį provokuojantiems Bajazitui ir Asterijai, o „Saliamono" teismo tercetas piešia tris skirtingas individualybes, ramų Saliamono tvirtumą, agresyvius netikrosios motinos rėkalojimus ir skausmingą tikrosios motinos maldavimą. „Zuzanos" tercetas sukurtas ne mažiau laisvai, bet komišku stiliumi: vienas iš dviejų senių vaidina madrigalinę komediją, kitas grasina; čia nedidelė,

[37] Pirmoji — M. Zeiferto, antroji — H. Goldšmito.

[38] „Tesėjuje" duetas *Addio, mio caro bene*, „Esteroje"— Esteros ir Ahasvero duetas *Wer ruft zum Leben*.

[39] „Arminijaus" (1737) trečiojo veiksmo duetas. Pažymėtina, kad „Arminijus" ir prasideda duetu, o tai išimtinis atvejis. Kiti duetai parašyti sicilianos ritmu, pavyzdžiui, „Julijuje Cezaryje", arba anglų liaudišku stiliumi *à la hornpipe*, pavyzdžiui, Teofano ir Otono duetas *A teneri affetti* „Otone".

labai gyva scena, kurios nebūtų atsisakęs net Mocartas[40]. Kvartetų pasitaiko retai. Yra du nedideli kvartetai „Laiko triumfe", parašytame Romoje. „Radamiste" Hendelis gana nevykusiai pamėgino sukurti dramatinį *da capo* dainuojamą kvartetą[41]. Labiausiai jaudinantis jo kvartetas —„Jeftės" antrajame veiksme. Toje pačioje „Jeftėje", trečiajame veiksme, yra ir, kiek žinome, vienintelis jo parašytas kvintetas.

Chorai XVIII amžiaus italų operoje tėra rudimentinio pavidalo[42]; juos sudaro tik susijungę solistų balsai pjesės pabaigoj arba keli banalūs ir triukšmingi šūktelėjimai veiksmo eigoje. Tačiau Hendelis parašė labai gražių chorų „Alcinoje", be to, „Julijaus Cezario", „Ariodanto" chorai taip pat išsiskiria iš ano meto operų. Net finaliniuose choruose Hendelis pasistengė ištrūkti iš įprastinio banalumo; „Tamerlane" šis choras nuspalvintas visos dramos melancholija. „Rolando" finaliniame chore jis mėgina išlaikyti būdingus atskirų asmenybių bruožus. Į „Julijaus Cezario" finalinį chorą įpintas duetas. Yra ir liaudiškų chorų, pavyzdžiui, „Džustine"— jūrininkų, „Deidamijoje"— medžiotojų choras, kuris refrenu kartoja solo užtrauktą melodiją. Tas pat ir „Aleksandre", kur kareivių choras ties išlaužta tvirtovės sienoje spraga kartoja Aleksandro himną.

Be visa to, Hendelis keletą kartų bandė sukonstruoti muzikinius statinius, aukštas po aukšto kylančius nuo solo prie ansamblių, paskui — prie chorų. „Ariodanto" I veiksmo pabaigoje choras kartoja gavoto duetą, po to jis šokamas nedainuojant, paskui dainuojamas ir šokamas. Tos pat operos II veiksmo pabaigą sudaro keletas procesijų, šokių ir chorų. Paskutinės „Aleksandro" scenos sukonstruotos kaip tikras operos finalas: vieni po kitų eina du duetai, tercetas ir choras.

Tačiau tik oratorijose Hendelis pamėgino platesniu mastu derinti vokalinius ansamblius ir ypač sulieti arba galingai statyti priešpriešiais solo ir chorus, grupuodamas juos tame pat paveiksle.

---

[40] Gražių, blaivaus ir vyriško stiliaus tercetų randame ir Pasijoje pagal Brokesą (tikinčiųjų sielų tercetas *O Donnerwort!*) ir „Čandoso antemose".

[41] Žr. taip pat „Semelės" pirmojo veiksmo kvartetą.

[42] Išimtis buvo tik italų operos, atliktos Vienoje, kur Fukso* dėka išsilaikė vokalinės polifonijos tradicija; ją vėliau taip gražiai mokėjo panaudoti Hasė ir ypač Jomelis*.

Taigi matome, kokia buvo jo formų ir stilių įvairovė. Hendelis buvo pernelyg universalios dvasios ir pernelyg objektyvus, kad galėtų manyti, jog tikras tėra vieno tipo menas. Jis manė, kad yra tik dviejų rūšių muzika: gera ir bloga. Šiaip visi žanrai esą vienodos vertės. Tad jis ir paliko visų žanrų šedevrų. Bet operoje neatvėrė jokio naujo kelio, nors čia itin toli pasistūmėjo beveik visomis kryptimis. Jis nuolat bando, išradinėja ir visada su nuostabiu įsitikinimu: atrodo, kad savo išradimą kuo geriausiai suvokia. Tačiau beveik nė vienas jo meninis laimėjimas jam nėra galutinis. Nors ir labai meistriškai jis panaudoja rečitatyvą *à la Gluck* arba ariozo *à la Mozart*, nors parašo ištisus „Tamerlano" veiksmus taip, kad išeina glausčiausia ir kupina virpančios gyvybės drama „Ifigenijos Aulidėje" maniera, arba sukuria scenas su veržlia, aistringa muzika, kaip kai kuriose „Admeto" arba „Rolando" vietose, kur tragiška maišosi su komiška panašiai kaip „Don Žuane"; nors vienur jis išranda naujus ritmus[43], kitur — naujas formas: dramatinį duetą ar kvartetą, operą, kuri prasideda aprašomąja simfonija[44], rafinuotą orkestruotę[45], chorus ir šokius[46], niekad čia nesustoja: kitoje operoje jau matome jį grįžusį prie įprastinių jo laikais italų ar vokiečių operos formų.

* * *

Dar galėtum sakyti, kad savo operų stilių Hendelis visą laiką įvairino todėl, kad reikėjo taikytis prie nuolat kintančio teatrinės publikos skonio ir jo dispozicijoje esančių dainininkų. Bet ne mažiau įvairino ir tada, kai nuo operos perėjo prie oratorijos. Čia jis be paliovos bando naujas formas plačiuose šio laisvo teatro, koncertinės dramos rėmuose, ir dėl savito ritmo, kurio instinktyviai laikosi savo darbe, kūriniai, užuot ėję vienas paskui kitą analogiškų ar giminingų kompozicijų grupėmis, kiekvienas reikalauja po jo duoti jausmu ir stiliumi skirtingą, beveik priešingą dalyką. Kiekvienu kūriniu Hendelis tam kartui

---

[43] $\frac{5}{8}$ metras „Rolande", $\frac{3}{8}$ metras „Berenikėje".

[44] „Ričardo I" įžangoje vaizduojamas laivas, plaukiąs į krantą audringoje jūroje.

[45] „Julijus Cezaris": Parnaso scena.

[46] „Ariodantas", „Alcina".

išsilaisvina nuo dalies savo aistrų, bet, tai padaręs, atsiduria priešais kitas aistras, kurios susitvenkė jam vaduojantis nuo pirmesniųjų. Šitaip vyksta nuolatinis pusiausvyros atstatinėjimas, kuris yra lyg paties gyvenimo pulsacija. Po realistinio „Sauliaus" eina beasmenis „Izraelio Egipte" epas. Po šio kolosalaus chorinio monumento pasirodo du nedideli žanriniai paveikslai — „Odė šv. Cecilijai" ir *Allegro...* Po liaudiškos herojinės herkulinio „Samsono" tragikomedijos pražysta romantiška meilės opera, žavioji „Semelė".

Tačiau nors ir kokios įvairios, šios oratorijos turi vieną bendrą bruožą: jos — daug labiau muzikinės dramos negu operos. Daliai jų Hendelis panaudojo biblines temas ne vadovaudamasis religine idėja, o, kaip teisingai pažymėjo H. Krečmaras, todėl, kad biblinių herojų istorijos pasidarė artimos liaudžiai, į kurią Hendelis norėjo kreiptis; visi jas žinojo, o antikiniai ir romantiniai pasakojimai galėjo dominti tik rafinuotų ir sugedusių diletantų sferas. Kadangi šios oratorijos nebuvo skiriamos vaidinti, jose, be abejo, nesiekiama scenos efektų, neskaitant tokių retų išimčių kaip „Baltazaro" orgijos scena, kurioje justi, kad Hendelis buvo sužavėtas tiesioginio teatrinio veiksmo vizijos. Tačiau aistros ir sielos pavaizduotos su didele dramatine jėga. Hendelis — didis charakterių tapytojas; „Samsono" Dalila, „Baltazaro" Nitokridė, „Aleksandro Balo" Kleopatra, „Saliamono" tikroji motina, „Heraklio" Dejanyra ir pagaliau Teodora liudija, koks lankstus ir stiprus jo psichologinis talentas. Veiksmo eigoje tapydamas vidutiniškus jausmus, jis mielai duodasi nešamas grynos muzikos srauto, tačiau aistros paroksizmo momentais prilygsta didžiausiems muzikinės dramos meistrams. Priminsime baisiąsias scenas iš „Heraklio" trečiojo veiksmo, „Aleksandro Balo" finalines scenas, „Baltazaro" regėjimą, sceną su Junona ir mirtį iš „Semelės", sceną, kai Juozapas ir jo broliai atpažįsta vieni kitus, šventyklos sugriuvimą „Samsone", „Jeftės" antrąjį veiksmą, „Teodoros" kalėjimo scenas arba „Sauliaus" pirmąjį veiksmą ir pagaliau kai kuriuos viską pranokstančius „Izraelio", „Esteros", „Jozujės" ir „Čandoso antemų" chorus, kurie atrodo kaip aistros viesulai, sukelti ir užgniaužti gamtos kataklizmai.

Būtent chorais oratorija iš esmės skiriasi nuo operos. Oratorija visų pirma — chorinė tragedija. Chorai, kurie nuo Barberinių * laikų iš italų operos beveik buvo dingę, prancūzų operoje užima gana svarbią vietą, bet jų vaidmuo čia apsiriboja statis-

tų pasirodymu arba tėra dekoratyvinis. Hendelio oratorijos chorai — kūrinio siela. Kartais jie figūruoja kaip antikinis choras, atskleidžia dramos mintį, slaptąjį fatumą, valdantį herojus, kaip „Sauliuje", „Heraklyje", „Aleksandre Bale", „Zuzanoje". Kartais per juos, susidūrus aistroms, išsiveržia galingas tikėjimo šauksmas, ir žmogiškąją dramą jie apvainikuoja antgamtine aureole, kaip „Teodoroje" ir „Jeftėje". O kartais juose įsikūnija patys dramos autoriai — tauta arba priešiškos tautos ir dievas, kuris jas veda. Pažymėtina, kad ši geniali mintis apie chorui skirtiną vaidmenį Hendeliui kilo jau rašant pirmąją oratoriją „Estera". Jos choruose puikiai pavaizduota pavergtos tautos ir atskubančio į pagalbą jos dievo drama. „Deboroje" ir „Atalijoje" viena priešais kitą — dvi tautos. „Baltazare" — trys. Bet šio žanro šedevras — „Izraelis Egipte", didžiausias iš visų egzistuojančių chorinių epų, perdėm pripildytas Jehovos ir jo tautos.

Chorų stiliai labai įvairūs. Vieni chorai — truputį archaiško, bažnytinio stiliaus [47]. Kiti krypsta į operos, net operos *buffa* stilių [48]. Iš kai kurių [49] dvelkia XVI amžiaus pabaigos madrigalais, kurių menui Londono Senosios muzikos akademija stengėsi grąžinti buvusią jų šlovę. Priešingai ano meto požiūriui, Hendelis ne kartą panaudojo paprasto ar variacinio choralo formą [50]. Ypač nuostabiai jis naudoja dvitemes chorines fugas [51] ir jas traktuoja taip genialiai veržliai, kad žavėjosi net reikliausi jo laikų meno teisėjai kaip Matezonas. Vadovaudamasis didžio konstruktoriaus instinktu, jis mėgo homofoninį dainavimą kaitalioti su fugato dainavimu [52], galingąsias choralų harmonines kolonas — su paslankiomis, viena viršum kitos klodais gulančiomis kontrapunkto masėmis arba dramatinius chorus aprėminti impozantiška, bet grynai dekoratyvinio, beasmenio pobūdžio architektūra. Jo chorai vienur — tragedijų [53] arba komedijų, net vodevilių [54] scenos, kitur — žanriniai paveikslai [55]. Hendelis pui-

---

[47] Žr. „Izraelį" ir kt.

[48] „Baltazaras", „Zuzana", *Allegro...*, „Samsonas".

[49] „Sauliaus", „Teodoros", „Atalijos".

[50] Pasijoje pagal Brokesą, „Čandoso antemose", „Gedulo antemoje", „Pamestinukų prieglaudos antemoje".

[51] Antemos, *Jubilate*, „Izraelis".

[52] „Izraelis", „Mesijas", „Baltazaras", „Čandoso antemos".

[53] „Samsonas", „Saulius", „Izraelis".

[54] *Allegro...*, „Zuzana", „Baltazaras", „Aleksandras Balas".

[55] „Saliamonas", *Allegro...*.

kiai moka čia pasinaudoti liaudiškais motyvais[56] arba šokiais, sujungtais su daina[57].

Tačiau ypač jam būdinga — ne todėl, kad šį dalyką išrado, o kad genialiai panaudojo,— vienas kitą keičiančių ir vienas į kitą pereinančių *soli* ir chorų architektūra. Tokią mintį jam, matyt, davė Perselis ir prancūzai. Hendelis ją išbandė savo pirmuose religiniuose kūriniuose, ypač pradėdamas „Ode karalienės Onos gimimo dienai" (1713), kurioje beveik kiekvieną solo ariją kartoja po jos einantys chorai[58]. Jis labai mėgo šviesą ir į choro mases, lyg jas pagaivindamas, įterpdavo solinio dainavimo[59]. Jo dramatinis genijus iš tokių derinimų kartais išgauna nuostabių efektų. Pavyzdžiui, Pasijoje pagal Brokesą (1716), kurioje Siono dukters ir choro dialogas *Eilt, ihr angefochtenen Seelen* („Skubėkite, suneramintos sielos") su savo klausimais, atsakymais, eschiliškais šūksniais buvo modelis J. S. Bacho Pasijai pagal Matą. „Izraelio Egipte" pabaigoje, ties choro kalnų viršūne kaip jaudinantis kontrastas pasigirsta moters balsas — vienas, be akompanimento, ir ji gieda savo himną pakaitomis su kartojančiais jį chorais. Šitaip sudaryta ir nedidelės „Odės šv. Cecilijai" pabaiga. „Proginėje oratorijoje" soprano ir alto duetas kaitaliojasi su chorais. Bet geriausiai *soli* su chorais sulydyti „Jude Makabiejuje". Šiame pergalės epe, vaizduojančiame pavergtą tautą, kuri sukyla ir nubloškia prispaudėją, individualybės mažai teišsiskiria iš visos herojiškosios nacijos sielos, ir tautos vadai yra tik korifėjai, savo dainavimu išjudinantys milžiniškus ansamblius, kurie pamažu, nesulaikomai kyla tarytum gigantiškos triumfalinių laiptų pakopos.

Be to, pasitaiko, kad prie *soli* ir chorų dialogo orkestras prideda trečią dramatinės psichologijos elementą, kartais iš pažiūros prieštaraujantį dviem pirmiesiems. Pavyzdžiui, „Judo Makabiejaus" antrajame veiksme orkestras, perteikiantis kovos įniršį,

---

[56] „Heraklis", „Saulius", „Semelė", „Aleksandras Balas", „Saliamonas".

[57] Jau minėjau „Julijaus Cezario", „Rolando", „Ariodanto", „Alcinos" chorus su šokiais. Bet yra ir tikrų dainuojamųjų šokių —„Heraklyje", „Baltazare", „Saliamone" (kariljono scena), „Jozujėje" (antrojo veiksmo šventasis šokis, palydimas *basso ostinato*).

[58] Taip pat „Atalijoje", „Aleksandro pokylyje", *Allegro...*, „Samsone" (Micho partija).

[59] *Jubilate*, „Gedulo antemoje".

kontrastuoja su beveik gedulingais viršum jo iškylančiais chorų žodžiais: *Wär's zum Fall, wie schön, o Freiheit* („Net jei tektų žūti, o, graži tu, laisve") arba, tikriau pasakius, orkestras juos papildo, užbaigia paveikslą. Šalia mirties — šlovė.

Oratorija — „laisvas teatras", todėl muzika turėjo būti ir savo pačios dekoracija. Tad tapybiškoji, aprašomoji pusė labai išplėtota, ir šia svarbiausia savo genijaus ypatybe Hendelis padarė didelį įspūdį anglų publikai. Sen-Sansas viename įdomiame laiške rašė K. Belegui (C. *Bellaigue*)[60]:

„Aš įsitikinau, kad nuostabųjį palankumą, kuris jam buvo rodomas, Hendelis nusipelnė tapybiškąja, aprašomąja savo meno puse; ji anuomet buvo visiškai naujas, netikėtas dalykas. Meistriškai kurti chorus, traktuoti fugas mokėjo ir kiti. Bet jis atnešė spalvą, šiuolaikiškumo elementą, kurio šiandien jau nesugebama jame matyti... Čia negali būti kalbos apie egzotiką. Bet pasižiūrėkime į „Aleksandro pokylį", „Izraelį Egipte", o ypač į *Allegro il Pensieroso ed il Moderato* ir pamėginkime užmiršti visa, kas buvo parašyta po to. Kas žingsnis rasime vaizdingumo, imitacinio efekto siekimą. Tas siekimas realus ir intensyvus aplinkoje, kurioje pasireiškė ir kurioje prieš tai, atrodo, nebuvo nieko panašaus."

Sen-Sansas galbūt vis dėlto per menkai vertina Hendelio sugebėjimą „meistriškai kurti chorus", kuriuo ne daug kas Anglijoje pasižymėjo, net Perselis. Galbūt jis per menkai vertina ir labai realų prancūzų indėlį į vaizdingąją, aprašomąją muziką ir įtaką, kurią jie galėjo turėti Hendeliui. Pagaliau ir Hendelio polinkį į aprašymą nereikėtų vaizduoti kaip išimtinį jo epochoje reiškinį. Į ano meto vokiečių muziką atėjo didelis gamtos dvelksmas ir ją kreipė prie *Tonmalerei* (tapybos garsais); Telemanas dar labiau nei Hendelis muzikoje buvo tapytojas ir garsesnis už jį savo tapinių poveikiu. Bet XVIII amžiaus Anglija muzikoje tebebuvo konservatorė ir tebegarbino praeities meistrus; taigi Hendelio menas turėjo čia labiau nei kitur padaryti įspūdį spalva ir „imitaciniu efektu". Nesakysiu kaip Sen-Sansas, kad Hendelio atveju „negali būti kalbos apie egzotiką". Šios egzotikos Hendelis, atrodo, ne kartą siekė, ypač orkestruodamas kai kurias

---

[60] Cituoja K. Belegas veikale *Époques de la musique,* t. I, 109 (Kamilis Belegas (1838—1930) — prancūzų muzikologas.— *Vert. past.*).

scenas, kuriose veikia dvi Kleopatros,— „Julijaus Cezario" ir „Aleksandro Balo" scenas. Bet pastovi jo muzikos ypatybė — *Tonmalerei*, muzikinė peizažų ir gamtos nuotaikų tapyba. Ji, žinoma, labai stilizuota, ir, anot Bethoveno, tai „veikiau jausmų išraiška nei tapyba"; vaizduotėje sužadinami poetiški paveikslai: audra su kruša, rami ar banguojanti jūra, sutemos, nusileidžiančios ant Anglijos landšafto, gili nakties tamsa, parkai mėnesienoje, auštantis pavasario rytas ir paukščių pabudimas. „Acis ir Galatėja", „Izraelis Egipte", *Allegro...*, „Mesijas", „Semelė", „Juozapas", „Saliamonas", „Zuzana" pateikia turtingą galeriją gamtos vaizdų, kurie liudija, kad Hendelis turi ir flamandų tapytojo, ir romantinio poeto gabumų. Ši romantika jo laikais darė labai didelį, net šiurkštų įspūdį, kėlė ir susižavėjimą, ir smarkią kritiką. Viename 1751 metų laiške apie jį rašoma tarsi apie Berliozą arba Vagnerį, keliančius audras orkestru ir chorais.

„Juk jis būtų galėjęs teikti žmonėms malonumą taip, kaip jie patys nori,— sako anoniminis šio laiško autorius,— bet ne: piktasis genijus negalėjo to pakęsti. Taigi išsigalvojo kažkokią naują grandiozinės muzikos rūšį, ir, kad būtų daugiau triukšmo, atlikinėjo ją daugybė dainininkų ir muzikantų — niekad ko nors panašaus teatre nebuvo girdėta. Šitaip jis manė eisiąs varžybų ne tik su muzikų dievu, bet ir su kitais dievaičiais, kaip Eolas, Neptūnas ir Jupiteris, nes vis laukiau, kad arba namą viesulas sugriaus, arba jūra siūbtelės ant suolų. Bet labiausiai nepakenčiama buvo jo perkūnija. Niekad baisusis griausmas neišnyks man iš galvos [61]..."

Šitaip ir Getė, pasiklausęs Bethoveno Penktosios Simfonijos pirmosios dalies, suerzintas ir sukrėstas tarė: „Plačiai užsimota, jau visai pašėlo. Gali pamanyti, kad sugrius namas!"

Neatsitiktinai gretinu Hendelio ir Bethoveno vardus. Hendelis — savotiškas supančiotas Bethovenas. Jis atrodo šaltas kaip ir jį supantys didieji italų menininkai Porpora, Hasė, tačiau jį

---

[61] Ištrauka iš 1751 metais Londone išėjusios brošiūros „Menas kurti muziką visiškai nauju būdu, tinkančiu net menkiausiems sugebėjimams".

Popas jau 1742 metais Hendelį prilygino Briarėjui. (Briarėjas — graikų mitologijoje šimtarankis titanas, kovojęs prieš dievus.— *Vert. past.*) Nuo „Rinaldo" laikų (1711) Adisonas Hendeliui priekaištavo, kad tas mėgaujasi triukšmu.

skiria nuo jų ištisas pasaulis [62]. Po klasicizmo idealu, kuriuo jis gaubėsi, degė romantiškojo genijaus, *Sturm und Drang* epochos pirmtako, ugnis, ir tarpais šis slypintis demonas, ūmai įsikarščiavęs, išsiverždavo — galbūt prieš savo paties valią.

* * *

Hendelio instrumentinė muzika nusipelnė, kad jai skirtume daugiau dėmesio, nes apie ją beveik visada neteisingai sprendė istorikai ir menkai ją suprato muzikai, kurie daugiausia joje matė tik tuščią formą.

Svarbiausia šios muzikos ypatybė — nuolatinė improvizacija. Daugeliu atvejų ji buvo paskelbta prieš Hendelio norą arba be jo žinios [63]. Autorius ją visada skyrė ne tam, kad būtų skaitoma ir vertinama šalta, sustingusi, bet kad būtų pateikta publikai karšta, dar verdanti. Tai buvo laisvi eskizai, kurių forma niekad nebūdavo pastovi, keisdavosi kiekviename koncerte prisitaikydama prie dvejopų čia susitinkančių emocijų: menininkų ir publikos [64]. Taigi reikėtų stengtis kiek galima išsaugoti gyvąjį Hen-

---

[62] „...Jūs atsisakote paklusti taisyklėms,— taria jam Herlotrambo-Džonsonas *(Hurlothrumbo-Johnson)* garsiajame dr. Arbetnoto pamflete,— atsisakote duoti įsprausti į jas savo genijų... O tu Gote ir vandale... Tas pat būtų nunešti už scenos lakštingalų bei kanarėlių ir duoti joms atlikti laukines gamtos operas, kaip pripažinti, kad jūs — kompozitorius. Juk dailidė su savo matlankiu ir liniuote nueis toliau kompozicijoje negu tu, tobulasis netaisyklingume." („Maištaujanti harmonija: laiškas Fridrichui Hendeliui eskvairui... nuo Herlotrambo-Džonsono", 1734 m. vasario mėn. (Arbetnotas, Hendelio draugas, parodijuoja čia Hendelio priešus ir kaltintojus.— *Vert. past.*).

[63] Kartais Hendelis turėdavo savo kūrinius skelbti todėl, kad išeidavo suklastoti arba klaidingi jų leidimai. (Todėl, 1720 metais buvo išleistas pirmasis siuitų klavesinui rinkinys *(Suites de pièces pour le clavecin)* arba 1738-aisiais — pirmasis Koncertų vargonams rinkinys. Kai kada leidėjai kūrinius išspausdindavo Hendeliui apie tai nieko nežinant — jį kuo paprasčiausiai apvogdavo. (Pavyzdžiui, antrąjį Siuitų klavesinui rinkinį Volšas pasiglemžė ir išleido taip, kad Hendelis negalėjo net ištaisyti korektūros klaidų.) Nuostabu, kad Hendelis nesistengė paskelbti daugiau rinkinių, nes šis jo pirmas rinkinys klavesinui Europoje susilaukė didelio pasisekimo.

[64] Visi Hendelio amžininkai vienu balsu šlovina genialų jo sugebėjimą savo improvizacijose instinktyviai prisitaikyti prie klausytojų dvasios. Kaip ir kiti labai dideli virtuozai, jis tuoj sueidavo į kontaktą su publika; taigi abi pusės savotiškai bendraudavo.

delio muzikos improvizacijų pobūdį. O mums jį siūloma suakmenėjusi. To negalima net pavadinti Hendelio kūrybos karikatūra: tai jos neigimas. Nors ir labai kruopščiai išstudijavę kiekvieną kūrinio detalę, iš orkestro susilaukę tikslaus ansambliškumo, nepriekaištingai gero, tobulo atlikimo, dar nieko nebūsite pasiekę, jei drauge su kūriniu jums neiškils genialiojo improvizatoriaus paveikslas.

Be to, Hendelio instrumentinė muzika, kaip ir vokalinė, beveik visada — intymių būsenų ar vaizdų išraiška. Hendeliui, kaip ir jo draugui Džeminianiui, „instrumentinės muzikos tikslas buvo ne tik džiuginti ausį, bet ir reikšti jausmus, emocijas, tapyti aistras" [65]. Ji ne tik atspindi vidinį pasaulį, bet ir pateikia išorinį — daiktų reginį[66]. Ji — tiksli poezija, ir, jei galėtum išnarplioti muzikinius užrašus, davusius peno įkvėpimui, ne viename Hendelio instrumentiniame kūrinyje rastum jo matytų ir išgyventų kelionių, peizažų, scenų prisiminimą. Vieni dalykai aiškiai įkvėpti gamtos [67]. Kiti giminingi kai kuriems vokaliniams ir draminiams kūriniams. Keletą herojinių fugų iš 1735 metais išėjusio ketvirtojo klavyrinių pjesių (*Klavierstüke*) rinkinio Hendelis panaudojo savo „Izraelyje Egipte", pritaikęs žodžius, kurie atskleidžia jų vidinį turinį. Ketvirtojo koncerto vargonams pirmas *Allegro* (1738 metais išėjusiame pirmajame rinkinyje) beveik tuojau tapo vienu gražiausių „Alcinos" chorų. Antrasis monumentalus Koncertas dviem chorams (*Concerto a due cori*) *F-dur* [68] — tai puikiausių „Esteros" puslapių persikūnijimas. Anų laikų publikai buvo akivaizdu, kad šie instrumentiniai kūriniai kažką išreiškia ir kad, kaip rašė Džeminianis, „kiekviena gera muzika turi

---

[65] Džeminianio pratarmė jo veikalui: „Smuiko mokykla, arba Menas griežti smuiku. Yra visos taisyklės, reikalingos pasiekti tobulumui šiuo instrumentu, su daug įvairių kompozicijų, kurios bus labai naudingos ir studijuojantiems violončelę, klavesiną ir kt." *(The Art of Playing on the Violon. Containing all the Rules necessary to attain to a Perfection on that Instrument, with great variety of Compositions, which will also be very usefull to those who study the violoncello, harpsichord, etc. Composed by F. Geminiani, opera IX, London MDCCLI.)*

[66] Džeminianis irgi buvo užsimojęs muzika atvaizduoti Rafaelio paveikslus ir Taso poeziją.

[67] Pavyzdžiui, Pirmojo koncerto vargonams *Allegro* (antrasis rinkinys, išėjęs 1740 m.) su žavingu lakštingalos ir gegutės dialogu arba Antrojo koncerto vargonams I dalis (tas pats rinkinys), arba kai kurie *concerti grossi* (žr. toliau).

[68] Didžiojo leidinio XLVII t.

būti gražios kalbos imitacija". Tad leidėjas Volšas išleido šešis tomus mėgstamiausių Hendelio operų ir oratorijų arijų, kurios paverstos Sonatomis fleitai, smuikui ir klavesinui; o pats Hendelis arba jo mokinys V. Beibelis (*Babell*) puikiai pritaikė klavesinui operų arijas, sujungdamas jas preliudais, interliudais arba variacijomis. Niekad nereikia išleisti iš akių Hendelio instrumentinių kūrinių artimo giminingumo kitai jo muzikai. Jis turi atkreipti mūsų dėmesį į šių kūrinių ekspresijos pradą.

* * *

Hendelio instrumentinė muzika yra trijų kategorijų: 1) klavišiniams instrumentams (klavesinui ir vargonams), 2) kamerinė muzika (sonatos ir trio), 3) orkestrinė muzika.

Kompozicijos klavišiniams instrumentams iš visų Hendelio kūrinių pačios populiariausios ir susilaukė daugiausia leidimų Europoje. Jų yra trys rinkiniai, bet tik iš vieno, pirmojo, galima spręsti apie tikrąją Hendelio vertę, nes pats jį paruošė leidimui. Kiti rinkiniai, paskelbti daugiau ar mažiau sukčiaujant, netikslūs, iškraipyti.

Iš pirmojo rinkinio, išėjusio 1720 metų lapkričio mėnesį prancūzišku pavadinimu *Suites de pièces pour le clavecin composées par G. F. H.*, matyti du ypatingi Hendelio bruožai: ankstyvas brandumas, kuris vėlesnių metų eigoje jau nebesiplėtojo, ir jo menui būdingas europinis universalumas, kuriuo jis išsiskyrė net toje epochoje, kai didieji menininkai buvo ne taip susiję su savo tauta kaip šiandien. Kalbant apie pirmąjį bruožą, reikia pažymėti, kad jo pjesės klavesinui, paskelbtos 1720 metais, buvo parašytos jau seniai, kai kurios dar prieš 1700 metus. Dalį jų galima rasti Lenardo (*Lennard*) rinkinio „Jaunystės knygoje" (*Jugendbuch*) [69]. Kitos yra iš „Almyros" (1705). Žinoma, savo 1720 metų leidinyje šias pjeses Hendelis yra praplėtęs, išdailinęs ir,

[69] Tai 21 puslapio rankraštis, kuris pagal rašyseną atrodo bus maždaug 1710 metų, bet čia tikriausiai dar senesnių kūrinių nuorašas. Chryzanderis jį paskelbė savo didžiojo leidinio XLVIII tome. Hendelis turbūt davė vienam pažįstamam anglui savo ankstyvosios jaunystės kompozicijų. Jos pradėjo eiti iš rankų į rankas ir buvo net neteisėtai išleistos, kaip rašo pats Hendelis 1720 metų leidinio pratarmėje: „Buvau priverstas paskelbti kai kurias šių pjesių, nes užsienyje slapčia cirkuliuoja jų egzemplioriai, pilni klaidų." Tarp jų yra, pavyzdžiui, trečioji Siuita, septintosios Siuitos sarabanda ir kt.

svarbiausia, kitaip išdėstęs; „Jaunystės knyga" įdomi tuo, kad parodo pirmuosius Hendelio kūrinių eskizus ir tai, kaip jis juos ištobulino. Šalia tų senesnių kūrinių yra ir kitų, naujesnių, sukomponuotų iš dalies Italijoje, iš dalies Anglijoje [70]. Juose galima atsekti kuo įvairiausių įtakų pėdsakus. Zeifertas ir Fleišeris (*Fleischer*) [71] nustatė kai kurias įtakas: vokiečių, prancūzų, italų [72]. Net Anglijos laikais vyrauja tai italų, tai vokiečių įtaka [73]. Kiekvienoje siuitoje vis kitoks šokių sutvarkymas, be to, skirtingas ir kūrinio centrinis taškas, jo branduolys. Šokiai ir arijos — tai giminingi, tai vieni nuo kitų nepriklausomi. Bet šie tokie įvairūs kūriniai apskritai daro visiškos vienovės įspūdį. Hendelio asmenybė sujungia ir sulieja kuo skirtingiausius elementus: „vokiečių polifoniją ir harmonijos pilnatvę, italų homofoniją ir Skarlačio techniką, prancūzų ritmiką ir ornamentiką" [74]. Šių savybių dėka Hendelio kūriniai iškilo jo epochoje. Gal prieš tai jau yra buvę ir originalesnių kūrinių klavyrui, tačiau jų dvasią beveik visada siaurino nacionalinio meno ribos. Hendelis buvo pirmas iš didžiųjų XVIII amžiaus vokiečių klasikų, kurie muzikoje padarė tai, ką mūsų, prancūzų, XVII ir XVIII amžių ra-

---

[70] Pastaruosius Hendelis, sakoma, parašęs princesei Onai, kurios buvo klavesino mokytojas; bet Chryzanderis atkreipė dėmesį į tai, kad princesė tada buvusi tik vienuolikos metų. Šie kūriniai greičiausiai buvo parašyti hercogui Čandosui ar Berlingtonui. Antrajame klavyrinių pjesių rinkinyje yra gana lengvų dalykų, skirtų princesėms.

[71] Jų naujai išleistoje Veicmano (*Weitzmann*) knygoje *Geschichte der Klaviermusik* (1899) skyrius apie Hendelį pats turiningiausias iš to, kas iki šiol parašyta apie jo klavyrinę muziką.

[72] Krigerio ir Kunau įtaka, ypač Halės laikais (žr. XLVIII t., p. 146, 149). Prancūzų įtaka Hamburgo laikais (p. 166, 170). Paskvinio (p. 162) ir Skarlačio (p. 148, 152) įtaka kelionės į Italiją laikais. Kunau įtaka labai juntama. Hendelis visą gyvenimą nešiojosi atminty jo muziką, ypač 1689—1692 metų rinkinius *Klavierübungen* ir *Die frischen Klavierfrüchte*, kurie tada buvo labai garsūs ir paplito daugybe leidimų. Toks pat ir jo stiliaus vaiskumas, linijų aiškumas. Ypač Kunau sarabandos jau visai hendeliškos. Taip pat kai kurie preliudai, žigos ir kai kurios truputį liaudiškos arijos.

[73] Dėl vokiečių įtakos žr. I, IV, VIII siuitas (keturios šokių siuitos su įžangomis). Dėl italų — žr. II, III, VII, VIII siuitas (jų forma artima kamerinei sonatai).

[74] M. Zeifertas priduria, kad nė vienas šių elementų nėra vyraujantis. Aš būčiau linkęs pritarti Chryzanderiui, kuris šiame trijų tautų stilių mišinyje pastebi, kad vyrauja polinkis į italų stilių, kaip J. S. Bacho kūryboje — į prancūzų.

šytojai ir mąstytojai padarė literatūroje: jis kūrė visiems, ir pirmasis jo rinkinys nuo pat savo pasirodymo dienos buvo tai, kas ir liko,— klasiškas europinis veikalas.

Tolesni rinkiniai dėl jau nurodytų priežasčių nebe tokie įdomūs. Antrąjį rinkinį, 1733 metais Volšo išleistą be Hendelio žinios ir su nemažai klaidų, sudaro nedidelės siuitos, esančios „Jaunystės knygoje" arba sukurtos Hamburgo ir Halės laikais[75]. Joms stinga rėmų, į kuriuos Hendelis šiuos dalykus tikriausiai būtų įstatęs,— preliudų ir fugų.

Šie rėmai buvo jau gatavi, bet, apviltas savo leidėjo, Hendelis turėjo juos išleisti vėliau kaip priedą prie ankstesniojo veikalo pavadinimu „Šešios fugos, arba improvizacijos vargonams ar klavesinui" (*Six fugues or Voluntarys for the organ or harpsicord*, 1735, op. 3). Šios fugos parašytos tais laikais, kai Hendelis buvo Kenonso pilyje, vadinasi, prieš 1720 metus; antroji, *G-dur* fuga — net tada, kai jis dar tik apsigyveno Anglijoje. Jos tuoj išgarsėjo ir rankraščiais pasiekė net Vokietiją[76]. Hendelio sugebėjimai fugos srityje susiformavo pagal Kunau ir ypač pagal Johaną Krigerį[77]; kaip ir jie, Hendelis visų pirma stengiasi, kad fugos būtų melodingos; jos taip gerai tinka dainuoti, kad dvi iš jų, kaip jau sakėme, buvo panaudotos pirmosios „Izraelio Egip-

---

[75] Čia randama Variacijų ciklų menuetų, gavotų, ypač čakonų temomis, ir daug itališkų formų. Šeštosios siuitos *(g-moll)* žiga paimta iš vienos „Almyros" arijos. Paminėtina taip pat Aštuntoji siuita *G-dur*, kuri yra prancūziško stiliaus (ypač rondo formos gavotas su penkiomis variacijomis).

Šalia antrojo rinkinio reikia nurodyti ir trečiąjį, kuriame yra labai įvairių laikotarpių kūriniai: *Fantasia, Capriccio, Preludio e Allegro, Sonata*, išleisti Amsterdame 1723 metais, o parašyti dar jaunystės laikais (Antroji siuita įkvėpta vienos Matezono alemandos); *Lessons composed for the Princess Louisa* (kuriai tada buvo 12—13 metų) parašytos apie 1736 metus. (*Capriccio g-moll* — tų pat laikų ir *Sonata C-dur* — maždaug 1750 metų.) Prie šių įvairių rinkinių reikia dar pridėti kūrinius klavyrui, išspausdintus didžiojo leidinio XLVIII tome pavadinimu *Klaviermusik und Cembalo-Bearbeitungen*. Čia randame atrinktas geriausias apie 1713 ar 1714 metus Beibelio sudarytas Hendelio uvertiūrų ir operų arijų aranžuotes.

[76] Matezonas 1722 metais mini IV fugą *c-moll* kaip dar tik neseniai parašytą.

[77] Hendelis ir pats tai sako savo draugui Bernarui Granviliui *(Granville)*, duodamas jam 1699 metais išėjusį Krigerio veikalą *Anmutige Klavierübung* („Patrauklūs pratimai klavyrui").

te" dalies dviejuose choruose [78]. Tačiau Hendelio kompozicijose plazda visai kitoks gyvenimas negu jo pirmtakų vokiečių; jos pasižymi tik jam savita drąsia maniera, veržlumu, ugnimi. Jos gyvena. „Visos jo natos kalba",— sako Matezonas. Jo fugos atrodo kaip genialios improvizacijos ir iš tikrųjų buvo improvizacijos. Hendelis jas vadina *Voluntarys* — tai valingo charakterio, laisvos formos kapričai. Jis dažnai vartoja dvitemę fugą, bet meistriškai atsainiai. „Šitoks menas džiugina klausytoją ir įšildo kompozitorių bei atlikėją",— sako dar Matezonas, kuris, pasiklausęs J. S. Bacho, nusprendė, kad Hendelis didesnis už jį dvitemės fugos kompozicija ir improvizacija.

Šis įpratimas — galėtum sakyti, šis poreikis — improvizuoti buvo įkvėpimo šaltinis didiesiems jo vargonų koncertams. Pagal anų laikų paprotį savo operas ir oratorijas Hendelis diriguodavo sėdėdamas prie klavesino; jis akompanuodavo dainininkams nuostabiai paklusdamas jų fantazijai, o jiems nutilus, atsiduodavo savajai [79]. Nuo interliudų klavesinu operose jis perėjo prie fantazijų arba kapričų vargonais per oratorijų antraktus, ir pasisekimas buvo toks didelis, kad šio papročio visada laikėsi. Galima sakyti, kad publiką, ateidavusią pasiklausyti oratorijų, daug labiau traukė Hendelio improvizacijos vargonais negu pačios oratorijos. Hendeliui gyvam esant, 1738 ir 1740 metais buvo išleisti du koncertų vargonams rinkiniai, o trečias — 1760 metais, netrukus po jo mirties [80].

---

[78] Fuga *g-moll* virto choru *Er schlug alle Erstgeburt Ägyptens* („Jis išžudė visus Egipto naujagimius"), o fuga *a-moll* — choru *Mit Ekel erfüllte der Trank* („Ir jis pasišlykštėjo gėralu"). Dar viena, ketvirtoji, buvo panaudota kaip uvertiūra Pasijai pagal Brokesą.

[79] Pastabos *ad libitum* arba *cembalo*, kartais randamos jo partitūrose, žymi vietas, numatytas improvizuoti.

Nors Hendelis buvo fiziškai stiprus, jo griežsena pasižymėjo nepaprastu švelnumu ir pusiausvyra. Bernis rašo: „Kai jis grodavo, jo pirštai būdavo taip išlenkti ir prispausti vienas prie kito, kad negalėdavai pastebėti jokio rankos judėjimo ir net beveik pačių pirštų." M. Zeifertas mano, kad „jo technika, atitinkanti Ramo pageidavimus, tikriausiai reikalavo šiuolaikine prasme sistemingai naudotis nykščiu" ir kad „galima ieškoti ryšio tarp Hendelio atvykimo į Angliją ir itališkosios pirštuotės, kuri netrukus visur įsivyravo".

[80] Ketvirtąjį 1797 metais išleido Arnoldas, bet dalis jame esančių kūrinių — ne originalai. Su antrojo rinkinio paskelbimu Hendelis neturėjo nieko bendra.

Didžiojo leidinio XXVIII tome įdėti šeši koncertai iš pirmojo rinkinio op. 4 (1738) ir šeši iš trečiojo rinkinio op. 7 (1760). XLVIII tome

Norint apie juos spręsti, reikia prisiminti, kad jie buvo skiriami teatrui. Būtų beprasmiška iš šių kūrinių tikėtis griežto, rūstaus ir glausto stiliaus, kaip J. S. Bacho. Tai puikūs divertismentai — lengvi, tuštoki, bet šviesūs ir šventiški,— kuriems būdinga oratorinės improvizacijos, siekiančios tiesioginio efekto didelei miniai. Hokinsas rašo: „Hendelis dažniausiai pradėdavo laisvu preliudu, ilgu ir iškilmingu, su tànkiu ir, kiek įmanoma, pilnu harmonijos audiniu; viskas būdavo gerai suprantama ir atrodydavo labai paprasta. Po to eidavo koncertas, kurį jis atlikdavo taip pakiliai, su tokiu pasitikėjimu ir ugnimi, kad niekad niekas neįstengė čia jam prilygti. Jo nuostabus instrumento valdymas, stiliaus didingumas ir orumas, orkestro harmoninė pilnatvė, kontrastuojanti su iškalbingais vargonų *soli*, kurie pratęsia kadencijas ir verčia klausytoją maloniai laukti, darydavo stebuklingą poveikį... Kai Hendelis ruošdavosi paliesti vargonus, tuoj pat įsivyraudavo tyla — tokia gili, kad užgniauždavai kvapą ir atrodydavo, jog gyvenimas sustoja."

Net tada, kai atkakliai buvo rezgamos baisios intrigos prieš Hendelį, *Grubstreet Journal* išspausdino šį entuziastingą eilėraštį apie Hendelio vargonų koncertus [81]:

„O vėjai, švelniai švelniai judinkite šakose auksinius savo sparnus. Tegul viskas nutyla, liaujasi net zefyro šnabždėjimas. Gyvenimo versmės, sustabdykite savo tėkmę... Klausykitės, klausykitės grojant neprilygstamąjį Hendelį... Ak, žiūrėkit, kaip jis, galingasis, priverčia gausti vargonus... Džiaugsmas sutelkia savo kohortas, pagieža nurimsta... Jo ranka kaip Tvėrėjo atlieka iškilmingąjį savo kūrinį tvarkingai, didingai ir išmintingai... Nutilkit, meno darkytojai. Čia nieko jums nepadės lordų palankumas. Hendelis čia karalius."

įdėti antrojo rinkinio koncertai (1740). Koncerto dviem vargonams su orkestru bandymas ir du ketvirtojo rinkinio koncertai (1797). Daugelis koncertų datuoti. Dauguma parašyta tarp 1735 ir 1751 metų, o kai kurie — ypatingomis progomis: Šeštasis iš pirmojo rinkinio —„Aleksandro pokylio" antraktui, Ketvirtasis iš pirmojo rinkinio — prieš pat „Alciną"; Trečiasis iš trečiojo rinkinio — Pamestinukų prieglaudai. Koncertas *B-dur* (Nr. 3), anglų publikos nuomone, siejosi su „Estera", nes jo menuetas buvo pavadintas „Esteros menuetu".

[81] 1735 metų gegužės 8 dieną. Tais pat metais, kai parašė ir atliko pirmuosius savo pirmojo rinkinio koncertus.

Taigi į šiuos vargonų *concerti* reikia žiūrėti kaip į puikius koncertus tikrąja to žodžio prasme plačiajai publikai[82]. Dideli šešėliai ir didelės šviesos, ryškūs kontrastai — viskas sumanyta siekiant sukurti monumentalumo įspūdį. Orkestrą čia paprastai sudaro du obojai, du smuikai, altas ir bosai (violončelės, fagotai ir klavesinas), kartais dvi fleitos, kontrabosai ir arfa [83]. Koncertai būna trijų ar keturių dalių, kurios dažniausiai jungiamos po dvi. Apskritai jos prasideda *pomposo* arba *staccato* prancūziškos uvertiūros stiliumi [84]; paskui dažnai toliau eina to pat stiliaus *Allegro*. Finalą sudaro *Allegro moderato* arba gana gyvas *Andante*, kai kada šokiai. Viduryje *Adagio* dažnai nebūna, ir jo vieta paliekama vargonų improvizacijai. Ši forma truputį gimininga trijų dalių — *Allegro, Adagio, Allegro* — sonatai su įžanga-uvertiūra. Dviejų pirmųjų koncertų, paskelbtų didžiojo leidinio XLVIII tome (antrajame rinkinyje), pirmosios dalys yra vaizdingo, aprašomojo stiliaus. To pat rinkinio ilgas Koncertas *F-dur* primena šventinę, beveik plenero muziką. Galiausiai reikia paminėti gražius, deja, nebetęstus bandymus — Koncertą dviem vargonams [85] ir dar nuostabesnį Koncertą vargonams, kuris baigiamas choru[86]; šitaip buvo atvertas kelias Devintosios simfonijos kūrėjui Bethovenui ir jo pasekėjams: Berliozui, Listui ir Maleriui.

---

[82] Hokinsas, be to, rašo: „Anais laikais, kai muzika dar nebuvo taip paplitusi kaip šiandien, nemaža asmenų naiviai prisipažindavo, kad nieko apie ją neišmaną; jie sakydavo: „Aš neturiu klausos." Tačiau šie žmonės, išgirdę grojant Hendelį, ne tik susižavėję nutildavo, bet kone visi smarkiai jam plodavo."

[83] Dešimtajame koncerte yra dvi violončelės ir du fagotai. Taip pat Koncerte dviem vargonams. Ilgame Koncerte *F-dur* (XLVIII t.) randame dvi valtornas.

[84] Kartais būna užrašytas pavadinimas, pvz., Aštuntajam koncertui XXVIII tome ir Koncertui *F-dur* XLVIII tome.

[85] XLVIII t., p. 51.

[86] Manau, Stretfildas pirmas atkreipė dėmesį į Hendelio autografinį rankraštį: Ketvirtąjį koncertą vargonams, prie kurio prijungtas choras *Alleluja* koncerto tema. Šis rankraštis, esąs Britų muziejuje, datuojamas 1735 metais ir, atrodo, buvo panaudotas 1737-aisiais vėl atliekant „Laiko triumfą", kuriam šis koncertas sudarė užbaigą.

* * *

Hendelio kamerinė muzika liudija apie tokį pat ankstyvą jo subrendimą kaip ir muzika klavišiniams instrumentams.

Šešios trio-sonatos dviem obojams ir klavesinui[87], atrodo, parašytos apie 1696 metus, kai jis turėjo vienuolika metų ir buvo dar Halėje, kur komponavo, anot jo, „kaip velnias, daugiausia obojui, mėgstamiausiam savo instrumentui". Šios sonatos keturių dalių: *Adagio, Allegro, Adagio, Allegro.* Lėtosios dalys dažnai labai trumpos, o antroji kartais — tik perėjimas.

Sonata violai *da gamba* ir *cembalo concertato, C-dur*[88], matyt, parašyta 1705 metais, kai Hendelis buvo Hamburge. Ji vienintelė tokia tarp Hendelio kūrinių; jis čia pasirodo esąs J. S. Bacho pirmtakas. Tai trio-sonata. Klavesinas atlieka ne tik boso, bet ir antrą, *obligato*, partiją. Taigi, kaip pažymi M. Zeifertas, „dešimt metų prieš tai, kai Bachas ėmė kurti sonatas su klavesino *obligato* akompanimentu, Hendelis jau suvokė šią būtinybę".

Trys žavios, elegiškos Sonatos fleitai ir bosui[89] siekia galbūt Halės laikus ir, atrodo, pasak Chryzanderio, apie 1710 metus buvo žinomos Hanoveryje.

Tačiau svarbiausi Hendelio kamerinės instrumentinės muzikos kūriniai buvo paskelbti Londone tarp 1732 ir 1740 metų ir sudaro tris rinkinius [90]:

1. 15 sonatų skersinei fleitai, obojui arba smuikui su skaitmeniniu bosu klavesinui ar violai *da gamba* (*15 Sonatas or Solos for a german Flute, Hoboy, or Violin, with a thorough bass for the Harpsicord or Bass violin*), op. 1.

2. 9 trio-sonatos dviem smuikams, fleitoms arba obojams su skaitmeniniu bosu klavesinui ar violončelei (*9 Sonatas or Trios for two violins, flutes, or hoboys, with a thorough bass for the Harpsicord or Violoncello*), op. 2.

3. 7 trio-sonatos dviem smuikams arba skersinėms fleitoms su skaitmeniniu bosu klavesinui ar violončelei (*7 Sonatas or Trios for two violins or german flutes, with a thorough bass for the Harpsicord or Violoncello*), op. 5.

---

[87] *6 Sonatas or Trios for two Hoboys with a thorough bass for the Harpsicord,* didžiojo leidinio XXVII t.

[88] Didžiojo leidinio XLVIII t., p. 112.

[89] XLVIII t., p. 130.

[90] XXVII t.

Pirmąjį rinkinį sudaro senokos pjesės, kai kurios — iš tų laikų, kai Hendelis buvo pas Berlingtoną ir Čandosą, kitos gal buvo skirtos Velso princui, kurio smuiko mokytojas buvo Hendelio draugas Džonas Diuburgas (*Dubourg*), ir parašytos maždaug 1730 metais.

Antrasis rinkinys pirmiausia buvo išleistas Amsterdame, paskui, 1733 metais, Londone pas Volšą prancūzišku pavadinimu[91]. Trečiasis rinkinys sudarytas 1738 metais, o išėjo 1739-ųjų pradžioje[92].

Šiems rinkiniams visų pirma būdinga, kad aiškiai nenustatoma, kokiems instrumentams jų muzika parašyta. Vadovaudamasis truputį abstrakčia anų laikų estetika, kompozitorius palieka apie tai spręsti atlikėjams. Tačiau nėra abejonės, kad pagal pirmykštį Hendelio sumanymą vieni dalykai buvo skiriami fleitai, kiti — smuikui, o treti — obojui.

Sonatų rinkinyje op. 1 fleitai, obojui arba smuikui su bosu (klavesinu arba violončele) dažniausias suskirstymas — keturios dalys [93]: *Adagio, Allegro, Adagio, Allegro.* Lėtosios dalys labai trumpos. Kai kurie dalykai įkvėpti italų kantatų ir operų arijų. Keletas — tarp savęs gimininingi [94]. Harmonizavimas dažnai menkokas, ir jį reikia papildyti.

Daug vertingesni antrasis ir trečiasis rinkiniai, kuriuos sudaro trio, arba sonatos dviem balsams (2 smuikams arba 2 obojams, arba 2 skersinėms fleitoms) su bosu (klavesinu arba violončele). Visose antrojo rinkinio sonatose, be vienos išimties [95], yra keturios dalys: pakaitomis dvi lėtos ir dvi greitos, kaip ir op. 1. Vienų temos paimtos iš operų ar oratorijų, o kitos tapo eskizais

---

91 *VII sonates à 2 violons, 2 hautbois, ou 2 flutes traversières et basse continue, composées par G. F. Haendel. Second ouvrage.*

92 Vėliau Volšas mėgstamiausias Hendelio operų ir oratorijų arijas davė perdirbti į sonatas fleitai, smuikui, klavesinui (6 tomai).

93 Vienuolikoje iš 16 sonatų. Viena (trečioji) sonata yra 3 dalių. Trys (I, V ir VII) — penkių. Viena (devintoji) — 7 dalių.

94 Ia sonatoje keturių taktų finalinis *Presto* kartoja antrosios dalies $\frac{3}{4}$ metro *Andante* temą. II sonatoje $\frac{4}{4}$ finalinis *Presto* sudarytas pagal truputį pakeistą $\frac{3}{4}$ metro *Andante* temą.

95 Penktoji sonata yra penkių dalių: *Larghetto, Allegro* $\frac{3}{8}$, *Adagio. Allegro C, Allegro* $\frac{12}{8}$.

jų arijoms. Elegiškasis *Largo*, kuriuo pradedama Pirmoji sonata, randamas ir „Aleksandre"; *Allegro*, kuriuo baigiasi Trečioji, sudaro vieną „Atalijos" uvertiūros dalių; Ketvirtosios *Larghetto* panaudotas kaip antroji „Esteros" uvertiūros dalis. Kai kurie kiti dalykai įjungti į klavyrinius ar kitus instrumentinius kūrinius. Gražiausi, perimti jaudinančios poezijos,— Pirmasis ir Devintasis trio. Devintojo trio II dalyje Hendelis labai vykusiai pavartojo vieną populiarią anglišką temą.

Septyni trečiojo rinkinio trio daug įvairesni sandara ir dalių skaičiumi [96]. Svarbią vietą juose užima šokiai [97]. Tai tikros siuitos. Jos sukurtos tais metais, kai Hendelį buvo suviliojusi operos-baleto forma. Antrosios sonatos miuzetė ir *Allegro* — iš „Ariodanto". Kiti orūs arba pompastiški dalykai pasiskolinti iš oratorijų, pavyzdžiui, du *Allegro*, kuriais prasideda Ketvirtoji sonata, paimti iš „Atalijos" uvertiūros. Ir atvirkščiai: į „Baltazaro" finalą Hendelis įterpia gražųjį *Andante*, kuriuo prasideda Pirmoji sonata.

Kas apie šiuos veikalus spręs istoriniu ir intelektualiniu požiūriu, nustatys, kaip Chryzanderis, kad Hendelis čia nėra išradęs naujų formų, nežengia toliau link įsivyrausiančios sonatos, o metėdamas veikiau grįžta prie siuitos — jau praeities formos. Tačiau kas apie juos spręs kaip menininkas, turėdamas galvoje asmeninį žavesį, kai kuriuose pažins gryniausius Hendelio kūrinius, kurie likę ir jauniausi: jų dailios itališkos linijos, švelnus emocionalumas, aristokratiškas paprastumas gaivina dvasią ir širdį; mūsų epocha, išvarginta pobethoveniškojo ir povagneriškojo meno, šiuose Hendelio kūriniuose, kaip ir Mocarto kamerinėje muzikoje, gali rasti poezijos kupiną prieglobstį, kad pagytų nuo bevaisio blaškymosi ir vėl pasisemtų rimties bei sveikatos.

* * *

Hendelio orkestrinę muziką sudaro 12 *concerti grossi* (1740), 6 Koncertai obojui (1734), uvertiūros (*Sinfonie*) iš jo operų bei oratorijų ir plenero muzika: „Muzika ant vandens" (1715 ar 1717),

---

[96] Nuo 5 iki 7 dalių.

[97] Pirmasis, Antrasis ir Trečiasis trio baigiasi gavotu; Ketvirtasis, Šeštasis ir Septintasis — menuetu. Penktasis — burė. Antrajame trio, be to, randame dvi miuzetes ir maršą. Trečiajame — sarabandą, alemandą ir rondo. Ketvirtajame — pasakaliją ir žigą.

„Fejerverko muzika" (1749) ir Koncertai dviem instrumentiniams chorams.

Nors Hendelis mene „regus" ir jo muzika pasižymi aprašomąja ir vaizdus žadinančia galia, jis saikingai naudojasi instrumentine koloristika [98]. Tačiau kartais parodo įdomų rafinuotumą ieškodamas tinkamų tembrų. Dvi oratorijos, parašytos Romoje tais laikais, kai jis ten bendravo su kardinolu Otoboniu ir didžiaisiais jo sferos virtuozais, 1708 metų „Laiko triumfas" ir „Prisikėlimas", turi subtilių spalvų [99]. Londone jis vienas pirmųjų į operos orkestrą įtraukia valtornas [100]. Jis pirmas, anot Folbacho, pabrėžia individualų violončelės ekspresyvumą [101]. Iš alto sugeba išgauti įdomius miglotus maišytos spalvos efektus. [102]. Fagotams suteikia nykų ir fantastinį pobūdį[103]. Bando naujus instrumentus,

---

[98] Tokia buvo anos epochos estetika. Kaip rašo Menikė *(Mennicke)*, „Bacho-Hendelio laikams būdingas orkestro kolorito neutralumas. Instrumentuotė atitinka vargonų registraciją". Simfoninį orkestrą iš esmės sudaro styginiai. Pučiamieji naudojami visų pirma sustiprinimui *(ripieno)*. Mediniai pučiamieji *obligato* vartojami visoje pjesėje, o ne vienur kitur pridėti dėl spalvingumo.

[99] „Laiko triumfo" viduryje randame instrumentinę sonatą 2 obojams, 2 smuikams, violai, violončelei, kontrabosui ir vargonams. „Prisikėlimo" Magdalenos arijoje Hendelis naudoja 2 fleitas, 2 smuikus su surdinomis, violą *da gamba* ir violončelę; violončelė pradžioje tęsia 29 taktų vargonų punktą, paskui susijungia su klavesinu; arijos vidury viola *da gamba* koncertuoja viena su fleitomis.

[100] „Radamisto" (1720) Tiridato arijoje *Alzo al volo* ir finaliniame chore. Operoje „Julijus Cezaris"— 4 valtornos.

Tvirtinta, kad Hendelis vienas pirmųjų orkestre pavartojo klarnetus; man tai atrodo labai abejotina. Čia remiamasi Šmito padaryta „Tamerlano" kopija, kurioje parašyta: *clar. e clarini* (vietoj *cornetti* kaip autografiniame rankraštyje). Tačiau reikia manyti, kad čia, kaip ir Ramo „Akante ir Kefyze" turėta galvoje skardieji trimitai. Stretfildas mini taip pat Koncertą dviem „klarnetams" ir medžioklės ragui *(corno di caccia)*, kurio rankraštis yra Ficviljamo muziejuje Kembridže.

[101] „Alcina", „Semelė", *Allegro...*, „Aleksandro pokylis", nedidelė „Odė šv. Cecilijai" ir kt. Violončelės muzikai jis apskritai suteikia meilės geismo arba elegiškos paguodos pobūdį.

[102] Pavyzdžiui, garsiojoje scenoje, kuria prasideda antroji „Aleksandro pokylio" dalis, arijos *g-moll* antroji pusė, vaizduojanti naktį klaidžiojančių nepalaidotų numirėlių būrį. Nei smuikų, nei varinių pučiamųjų: 3 fagotai, 2 altai, violončelė, kontrabosai ir vargonai.

[103] „Sauliuje" scena su ragana, Samuelio šmėklos pasirodymas.

tai mažesnius[104], tai didesnius[105] negu įprastiniai. Įspūdingai dramatiškai panaudoja solo būgną „Semelės" Jupiterio priesaikoje. Kai kuriais atvejais iš instrumentų tembrų reikalauja ne tik efektingo dramatiškumo, bet ir egzotikos bei lokalinio kolorito. Tai liudija, pavyzdžiui, dvi „Julijaus Cezario" (1724) ir „Aleksandro Balo" (1748) abiejų Kleopatrų scenos[106].

Tačiau Hendelis kaip didelis tapytojas pasireiškia ne tiek kolorito ryškiu, įvairove ir naujumu, kiek piešinio grožiu ir šviesos bei šešėlių paskirstymu. Sąmoningai apribodamas paletę ir tenkindamasis styginių vienaspalviškumu, jis vis dėlto išgauna jaudinančių ir niuansuotų efektų. Folbachas[107] įrašė, kad Hendelis stengiasi ne tiek vartoti kuo įvairesnius instrumentus, kiek tą pačią instrumentų šeimą padalyti į kelias grupes. Antrosios „Esteros" (1732) įžangoje smuikai suskirstyti į penkias grupes[108]; „Prisikėlime" (1708) — į keturias[109]. Altai kai kur padalyti į dvi

---

104 *Violetta marina* (maža labai švelnaus skambesio viola) „Rolande" (1733).

105 Milžiniški instrumentai, vartoti kolosaliniams atlikimams Vestminsteryje. Dvigubas fagotas, Steinsbio *(Stainsby)* sukonstruotas 1727 metais karūnavimo iškilmėms. „Sauliui" ir Detingeno *Te Deum* Hendelis iš vyriausiojo artilerijos vado pasiskolina didžiausius timpanus, laikomus Taueryje. Be to, kaip ir Berliozas, jis nesibaimina orkestre vartoti šaunamuosius ginklus. Misis Elizabeta Karter *(Carter)** rašo: „Jude Makabiejuje" Hendelis įvedė tikra tų žodžių prasme šaunamuosius ginklus, ir jie daro gerą įspūdį. (*Carter Correspondence*, p. 134). O Šeridanas komiškame eskize („Jupiteris") vaizduoja vieną autorių, kuris liepia užkulisyje iššauti iš pistoleto sakydamas: „Pasiskolinau tai iš Hendelio."

106 Kleopatros pasirodymo Parnase scenai „Julijaus Cezario" antrojo veiksmo pradžioje Hendelis panaudoja du orkestrus, kurių vienas yra scenoje ir susideda iš obojaus, dviejų smuikų, alto, arfos, violos *da gamba*, teorbos, fagotų, violončelių; kitas orkestras — salėje. Pirmajai Kleopatros arijai „Aleksandre Bale" akompanuoja 2 fleitos, 2 smuikai, altas, 2 violončelės, arfa, mandolina, kontrabosas, fagotai ir vargonai.

107 *Fritz Volbach* *Die Praxis der Händel-Aufführung*, 1899.

108 Prie to dar prisideda dvi grupės fleitų, dvi obojų, dvi fagotų, altai, violončelės ir kontrabosas, klavesinas, teorba ir arfa, vargonai: apskritai orkestras padalytas į penkiolika grupių akompanuoti Esteros solo balsui.

109 Angelo giedojimui.

grupes, ir antrieji sustiprinti trečiųjų smuikų ar violončelių [110]. O kai Hendeliui atrodo, kad taip geriau, jis sumažina orkestro pajėgas, pašalina altą, antrąjį smuiką ir juos pakeičia klavesinu. Visas jo instrumentuotės menas glūdi tame, kad, vadovaudamasis tiksliu pusiausvyros ir taupumo instinktu, labai ribotomis priemonėmis, tausoja tam tikras spalvas ir, šioms spalvoms išryškėjus, daro tokį pat stiprų įspūdį kaip ir mūsų šiuolaikiniai muzikai su savo perkrauta palete [111]. Taigi, norint teisingai perteikti šią muziką, užvis svarbiau — nepažeisti orkestro proporcijų pusiausvyros jo praturtinimo ir sumoderninimo dingstimi. Didžiausia klaida būtų, jeigu orkestrą perkrautume spalvomis ir tokiu būdu atimtume iš muzikos niuansų lankstumą, kuris sudaro svarbiausią jos žavesį.

Per daug mėgstama vaizduotis, kad niuansas — šiuolaikinio muzikos meno privilegija, o Hendelio orkestras didelių efektų pasiekdavęs tik teatrališku jėgos priešpastatymu švelnumui. Taip nėra. Hendelio niuansai nepaprastai įvairūs. Jo muzikoje randame *pianissimo, piano, mezzo piano, mezzo forte, un poco più forte, un poco forte, forte, fortissimo.* Tiesa, nematome *crescendo* ir *decrescendo* ženklų orkestrui,— juos pradėta nuolatos žymėti tik nuo Jomelio [112] ir Manheimo mokyklos laikų. Tačiau nėra abejonės, kad praktika jau seniai buvo užbėgusi už akių notacijai [113]. Pirmininkas de Brosas * 1739 metais rašė iš Romos: „Dainuojantys balsai, kaip ir smuikai, naudoja šviesos kontrastus, vos juntamai stiprėjančio garso jėga nata po natos didėja, kol pasiekia aukščiausią laipsnį, o paskui grįžta prie visiškai švelnaus ir graudinančio niuanso." Hendelio muzikoje irgi gau-

---

[110] „Sauliuje" *viola II per duoi violoncelli ripieni.* Žr. Folbachą, ten pat.

[111] Panagrinėkime šiuo požiūriu, kaip progresavo tokios paprastos instrumentinės priemonės „Aleksandro pokylyje", kuriame iš pradžių vartojami 2 obojai su styginiais, paskui vienas po kito pasirodo 2 fagotai (arija Nr. 6), 2 valtornos (arija Nr. 9), 2 trimitai ir timpanai (II dalis) ir galiausiai kartu su nežemišku šv. Cecilijos apsireiškimu prisideda 2 fleitos.

[112] Dr. Hermanas Abertas aptiko pirmąjį tokį nurodymą: *crescendo il forte* Jomelio „Artakserkse", pastatytame 1749 metais Romoje. XVIII a. abatas Fogleris *(Vogler)* ir Šubartas *(Schubart) crescendo* išradimą jau priskyrė Jomeliui.
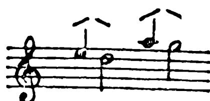
[113] Žr. *Lucien Kamienski* *Mannheim und Italien, Sammelbände der I. M. G.,* 1909 m. sausio—kovo mėn.

su didelių *crescendi* ar *diminuendi*, nors šie žodžiai ir neįrašyti į partitūras [114].

Hendelio laikais buvo labai plačiai vartojamas viršum tos pačios natos kitokio tipo *crescendo* ir *diminuendo*, kuriam įeiti į madą labai padėjo jo draugas Džeminianis. Fricas Folbachas ir vėliau Hugas Rimanas [115] nurodė, kad Džeminianis 1739 metais naujuose savo pirmųjų sonatų smuikui leidiniuose ir 1751 metų smuiko mokykloje vartoja šiuos du ženklus:

Swelling the sound (stiprinti toną) [⟋].

Diminishing (falling) the sound (silpninti toną) [⟍].



Kaip paaiškina Džeminianis, „tonas turi prasidėti tyliai ir iki vidurio vienodai stiprėti, o nuo ten iki pabaigos silpnėti. Stryką reikia braukti be pertraukos".

Pasitaiko net, kad, siekiant didesnio išraiškos rafinuotumo, kuris Manheimo mokykloje taps manierizmu, bet kartu bus ir galingų kontrastų šaltinis Bethovenui, *swelling*, stiprėjimas, ūmai liaujasi ir staiga prasideda *piano*, kaip šiame Džeminianio triosonatos pavyzdyje:



Labai įtikima, kad Hendelio orkestro virtuozai irgi naudojo šias išraiškos priemones [116], nors vis dėlto nemanau, jog Hendelis būtų jų naudojęs tiek daug, kiek Džeminianis ar Manheimo

[114] F. Folbachas nurodo, kad „Heraklio" pasirinkimo" uvertiūros antrojoje dalyje *piano, mezzo forte, un poco più forte, mezzo piano*, piano sužymėta keturiolikoje taktų. „Acio ir Galatėjos" chore „Skundas ir dejonė" skaitome: *forte, piano, pp.* „Zadoko dvasininko" įvadas — tai kolosalinis *crescendo*; *„Deboros"* finalinio choro įžanga — didelis *diminuendo*.

[115] *H. Riemann Zur Herkunft der dynamischen Schwellzeichen, I. M. G.*, 1909 m. vasario mėn.

[116] K. Menikė tą patį *decrescendo* ženklą (>) pastebi ant ilgos natos Ramo „Akanto ir Kefyzo" uvertiūroje.

simfonistai, kurių skonis, matyt, jam atrodė truputį įmantrus ir dirbtinis. Tačiau nėra jokios abejonės, kad Hendeliui, kaip ir Džeminianiui, kaip ir visiems žymiems tos epochos menininkams, ypač italams ir jų įtakai pasidavusiems, muzika buvo kalba, todėl turėjo laisvai ir įvairiai moduliuotis kaip žodis [117].

Tačiau kaip orkestras galėjo pasiekti kalbos lankstumą? Norint tai suprasti, reikia įsivaizduoti, kaip buvo sudarytas ano meto orkestras. Hendelio laikais jis nebuvo centralizuotas kaip dabar vieno vadovo rankose. Kaip pažymi Maksas Zeifertas [118], anais laikais vyravo decentralizacijos principas. Chorai turėjo savo dirigentus, kurie palaikė ryšį su vargonininku, sekdami jo ženklus, o vargonininkas pritarė balsams. Orkestras buvo padalytas itališkai į tris dalis: 1) *concertino*, kurį sudarė solo pirmasis ir antrasis smuikas bei violončelė; 2) *concerto grosso*, susidedantį iš instrumentų choro; 3) ripienistus, sustiprinančius *grosso* [119].

Viename Britų muziejaus paveiksle, kuris, kaip tvirtinama, vaizduoja Hendelį tarp muzikantų, kompozitorius sėdi prie klavesino (dviejų klaviatūrų, su pakeltu dangčiu) [120]. Šalia jo, iš

---

[117] Džeminianis apie *forte* ir *piano* sako: „Jie absoliučiai reikalingi melodijai išreikšti; kadangi kiekviena gera muzika turi būti gražios kalbos imitacija, tai šių dviejų ornamentų tikslas — kad ji veiktų kaip balsas, kuris kalbant stiprėja ir silpnėja."

Telemanas rašo: „Dainavimas yra visais atžvilgiais muzikos pagrindas. Kas groja instrumentais, turi gerai nusimanyti ir apie dainavimą."

O F. Folbachas įrodo, jog šiais principais anuo metu Vokietijoje vadovavosi visų kategorijų muzikai, tarp jų ir trimitininkas Altenburgas, kurio trimito mokykla buvo pagrįsta principu, kad instrumentinė muzika turi būti atliekama kaip vokalinė.

[118] *Max Seiffert* *Die Verzierung der Sologesänge in Händels Messias* (*Sammelbände der I. M. G.*, 1907 m. liepos—rugsėjo mėn.).

[119] Fricas Folbachas *concerto grosso* sudėtyje suskaičiuoja 8 pirmuosius smuikus, 8 antruosius, 6 altus, 4—6 violončeles, 4 kontrabosus; ripienistų — 6 pirmuosius smuikus, 6 antruosius, 4 altus, 3—4 violončeles, 3 kontrabosus.

Šie skaičiai daug didesni negu įprastiniuose Hendelio atlikimuose. Apyskaitos rodo, kad 1759 metų gegužės 3 dieną Pamestinukų prieglaudoje atliekant „Mesiją" dalyvavo tik 56 atlikėjai, tarp jų 33 instrumentalistai ir 23 dainininkai. Instrumentalistų buvo: 12 smuikų, 3 altai, 3 violončelės, 2 kontrabosai, 4 obojai, 4 fagotai, 2 trimitai, 2 valtornos ir timpanai. (Žr. *Musical Times*, 1902 m. gegužės mėn.)

[120] Šis paveikslas reprodukuotas minėtame M. Zeiferto straipsnyje (*Sammelbände der I. M. G.*, 1907 m. liepos—rugsėjo mėn., p. 688).

dešinės,— violončelistas, priešais, jam po akių,— du smuikininkai ir du fleitistai. Šalia, iš kairės, prie klavesino stovi ir solistai dainininkai. Kiti instrumentalistai — už nugaros, jis jų nemato. Šitaip įsakymais ir žvilgsniais jis vadovavo *concertino* grupei, kuri dirigento valią perduodavo *concerto grosso*, o šis — ripienistams. Nebuvo beveik karinės šiuolaikinių orkestrų drausmės, kurią palaiko dirigento lazdelė: įvairios Hendelio orkestro grupės jautriai sekė viena kitą, o visus instrumentus išjudindavo įsakmi nedidelio klavesino ritmika. Šitokia sistema padėdavo išvengti dabartinio mūsų atlikimų mechaniškumo; čia būtų grėsęs nebent tam tikras padrikumas, jei ne galinga ir kitiems persiduodanti tokio dirigento kaip Hendelis valia ir jei ne dvasinė sandermė, susidarydavusi tarp jo ir nuovokiųjų *concertino* ir *concerto grosso* subdirigentų.

Taip pat jautriai reikia atlikti Hendelio kūrinius ir šiandien [121].

* * *

Ir pirmiausia — atliekant jo *concerti grossi* [122]. Jokie kiti Hendelio kūriniai nėra tokie garsūs ir taip menkai suprantami. Hendelis juos ypač vertino: pats prenumeruojamais leidiniais juos skelbė — šis būdas tais laikais buvo įprastas, bet jis juo naudojosi tik išimtiniais atvejais.

Kaip žinoma, *concerto grosso* formą, kurią iš esmės sudaro dialogas tarp solistų grupės *(concertino)* ir instrumentalistų choro (*concerto grosso*), prie kurių prisideda klavesinas [123], jei ir ne-

[121] *Leichtigkeit der Bewegung und Beweglichkeit des Ausdrucks* („Judėjimo ir išraiškos lankstumas"), anot F. Folbacho,— tai dvi pagrindinės sąlygos, kurių reikia laikytis atliekant Hendelio kūrinius.

[122] 12 didžiųjų koncertų *(Grands Concertos)* styginiams instrumentams ir klavesinui (didžiojo leidinio XXX t.) parašyti tarp 1739 metų rugsėjo 29 ir spalio 30 dienos, tarp nedidelės „Odės šv. Cecilijai" ir *Allegro*.... Jie išėjo 1740 metų balandžio mėnesį. Kitas rinkinys, apie kurį kalbėsime vėliau, žinomas „Koncertų obojui" pavadinimu ir susideda iš 6 *concerti grossi* (didžiojo leidinio XXI t.). Maksas Zeifertas paskelbė gerą praktinį šių koncertų leidinį (išleido Breitkopfas).

[123] *Concertino* sudaro dviejų solinių smuikų ir boso trio bei klavesinas *obligato*. Vokiečiai į *concertino* įvedė medinius pučiamuosius, smuiką suporuodami su obojumi ar fagotu. Italai apskritai liko ištikimi vienų styginių instrumentų grupavimui.

išrado, tai bent ištobulino ir padarė klasišką Korelis[124]. Per Korelio veikalus ir mokinius ši forma paplito visoje Europoje. Džeminianis ją įvedė Anglijoje [125]. Ir Hendelis, be abejo, negalėjo nepasinaudoti savo draugo Džeminianio pavyzdžiu [126]. Bet daug natūraliau bus manyti, kad *concerto grosso* jis paėmė iš jo šaltinio — iš paties Korelio, 1708 metais gyvendamas Romoje. Keli Hendelio koncertai op. 3[127] datuojami 1710, 1716 ir 1722 metais. Kai kurie, atrodo, siekia net tuos laikus, kai jis mokėsi Hamburge; šiuo atveju Hendeliui jau būtų galėjusi būti pažįstama Korelio maniera, nes šis stilius Georgo Mufato propagandos dėka labai anksti išplito Vokietijoje [128]. Vėliau, po Korelio, Lokatelis (*Locatelli*) [129] ir ypač Vivaldis [130] *concerto grosso* nepaprastai pakeitė — mėgo suteikti jam programinės muzikos pobūdį [131] ir ryžtingai vertė jį trijų dalių sonatos forma. Nors Vivaldis Lon-

---

[124] Korelio *Concerti grossi* op. 6, išleisti 1712 metais, atstovauja visai jo gyvenimo patirčiai. Georgas Mufatas *(Muffat)*, 1682 metais važiuodamas pro Romą, susipažino čia su *concerti grossi* per Korelį, kuris šį žanrą taikė jau gana dideliems orkestrams. Bernis kalba apie 150 styginių instrumentų orkestrą, kuriam 1680 metais dirigavo Korelis pas Švedijos karalienę Kristiną.— Žr. puikią nedidelę Arnoldo Šeringo *(Schering)* knygelę *Geschichte des Instrumentalkonzerts, Breitkopf*, 1905.

[125] Džeminianis išleido tris koncertų rinkinius: op. 2 (1732), op. 3 (1735), op. 7 (1748).

[126] Šeringas įrodė esant gimininingumo tarp vienos Džeminianio temos ir Hendelio *Concerto grosso* Nr. 4.

[127] Didžiojo leidinio XXI t.

[128] Mufatas jau 1682 metais Zalcburge paskelbia savo *Armonico tributo* („Duoklė harmonijai"), kamerines sonatas, kuriose Liuli tipo trio formą jungia su itališkuoju *concertino*. O 1701 metais Pasau mieste jis paskelbia itališkosios manieros *concerti grossi* pagal Korelio pavyzdį.

[129] *Concerti grossi*, Amsterdamas, 1721 m.

[130] Antonijus Vivaldis, kilęs iš Venecijos (1678—1741), nuo 1714 metų *Ospedale della Pietà* orkestro dirigentas, Vokietijoje pasidarė žinomas tarp 1710 ir 1720 metų. S. Bachas aranžavo jo *Concerti grossi* būdamas Veimare, tai yra tarp 1708 ir 1717 metų.

[131] Lokatelis ir Vivaldis patyrė italų operos įtaką. Vivaldis ir pats sukūrė 38 operas. Vienas Lokatelio koncertų (op. 7, 1741) pavadintas *Il pianto d'Arianna* („Ariadnės sielvartas"). Vivaldžio *Il cimento dell' Armonia* („Harmonijos išbandymo") keturi koncertai vaizduoja keturis metų laikus, penktasis vaizduoja „Audrą jūroje" *(La Tempesta di Mare)*, o šeštasis —„Pasitenkinimą" *(Il Piacere)*, Vivaldžio dešimtame opuse vienas koncertas vaizduoja „Naktį" *(La Notte)*, kitas —„Dagiliuką" *(Il Gardellino)*. A. Šeringas nurodo Vivaldžio įtaką ir Vokietijoje Graupneriui* iš Darmštato, ir Čekijoje Joz. Gregorijui Verneriui *(Werner)*.

done buvo grojamas jau nuo 1723 metų ir jo kūriniai, kėlę visuotinį susižavėjimą, Hendeliui, be abejo, buvo pažįstami, pastarasis daugiausia laikosi Korelio, o kai kuriais atžvilgiais yra net konservatyvesnis už jį. Hendelio keturių ar šešių dalių *concerti* pagal formą yra tai siuita, tai sonata, tai *sinfonia* (uvertiūra). Už tai jį peikia muzikos teoretikai. Aš jį už tai giriu. Jis nesistengė savo minties įsprausti į tam tikrus vienodus rėmus, bet leido pačiai susiformuoti rėmus, kurių jai reikėjo, o šie rėmai, kaip ir mintis, nelygu kokios aistros ir kokia diena.

Apie jo minties spontaniškumą mums byloja tai, kaip nepaprastai greit šie koncertai buvo komponuojami — kasdien po vieną [132],— ir tuo šie kūriniai mus žavi. Tai, anot Krečmaro, dideli *Stimmungsbilder* (nuotaikų paveikslai), gavę tikslią, bet lanksčią formą, kuria galima išreikšti menkiausius jausmų kitimus.

Be abejo, šie kūriniai ne visi vienodos vertės; jų labai didelio nelygumo priežastis yra tas faktas, kad jie — momento įkvėpimo vaisius. Reikia pripažinti, kad, pavyzdžiui, Septintasis koncertas *B-dur* ir trys paskutinieji nelabai įdomūs [133]. Jie, beje, ne tie, kurie rečiausiai grojami. Bet, norint būti teisingiems, reikia iškart apsistoti prie šedevrų ir pirmiausia — prie Antrojo koncerto *F-dur*, kurį norėčiau pavadinti „bethoveniškuoju koncertu", nes jame randame šiek tiek Bonos meistro sielos. Pasak Krečmaro, šis ansamblis žadina gražios rudens dienos vaizdą: rytas — saulė kovoja su keliais nusidriekusiais debesimis; popietė — smagus pasivaikščiojimas, poilsis miške ir pagaliau ramus ir laimingas sugrįžimas namo. Klausydamasis šio koncerto, iš tikrųjų pajunti, kaip tave veikia gamtos įspūdžiai. Pirmasis *Andante larghetto*, kuris tarpais primena Bethoveno „Pastoralinę simfoniją",— tai svajonė giedrą dieną; siela, užliūliuota įvairaus siaudimo ir gausmo, apsnūsta ir užminga. Tonacija iš *F-dur* pereina į *B-dur*
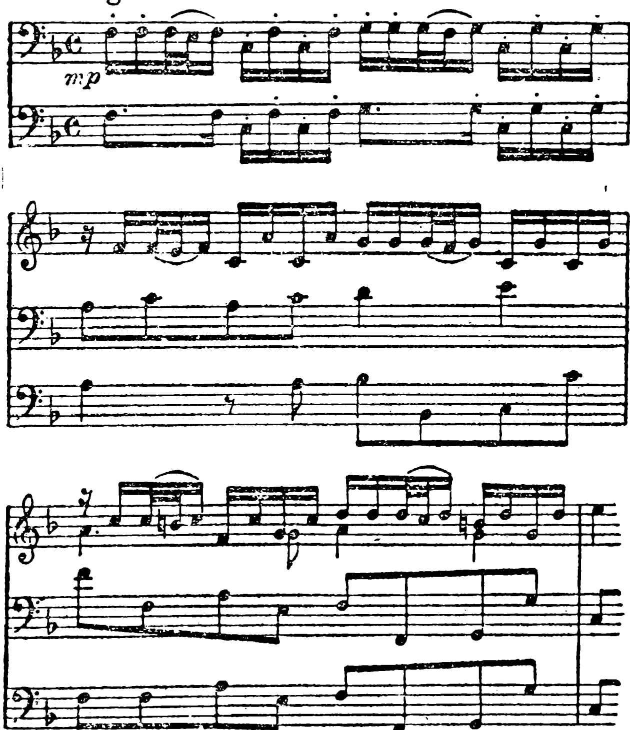
[132] Štai keletas datų: 1739 m. rugsėjo 29 d.— I koncertas *G-dur;* spalio 4 d.— II koncertas *F-dur;* spalio 6 d.— III koncertas *e-moll;* spalio 8 d.—IV koncertas *a-moll;* spalio 12 d.—VII koncertas *B-dur;* spalio 15 d.— VI koncertas *g-moll;* spalio 18 d.— VIII koncertas *c-moll;* spalio 20 d.— XII koncertas *h-moll;* spalio 22 d.— X koncertas *d-moll;* spalio 30 d.— XI koncertas *A-dur* (Didžiojo leidinio XXX t.).

[133] Juose justi prancūzų įtaka, ypač Dešimtajame koncerte *d-moll*, kuris turi uvertiūrą (keturių dalių metro *Grave* ir $\frac{6}{8}$ metro *fugato)* ir kurio visuma palieka atsajų ir nelygų įspūdį. Paskutinioji iš šešių dalių, *Allegro moderato* su variacijomis, gana daili, bet atrodo kaip melodija muzikiniam automatui.

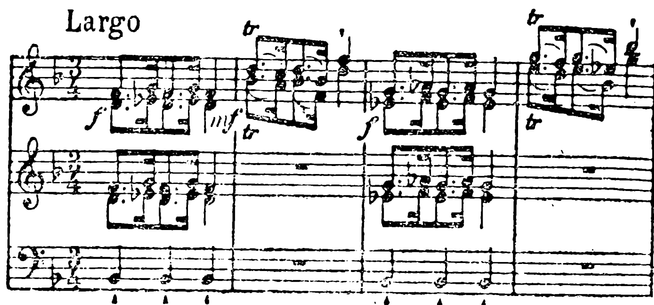
ir *g-moll*. Norint gerai perteikti šią pjesę, reikia jai visiškai atsidėti, dažnai naudoti *rallentando*, pamažu sekti paskui glebiai atsainią svajonę.

Andante larghetto
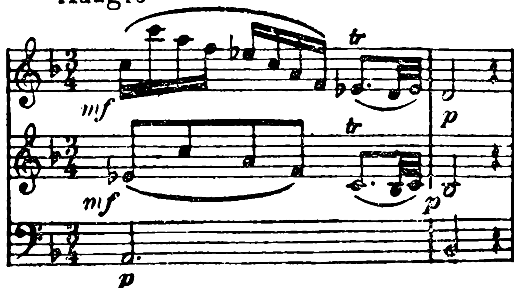
Toliau einantis *Allegro d-moll* — tai linksmas ir subtilus grojimas, dialogas, šokinėjąs tarp dviejų *concertino* solinių smuikų, paskui — tarp *concertino* ir *grosso*. Čia kai kurie stiprūs ir kaimiški bosų pasažai vėl primena „Pastoralinę".
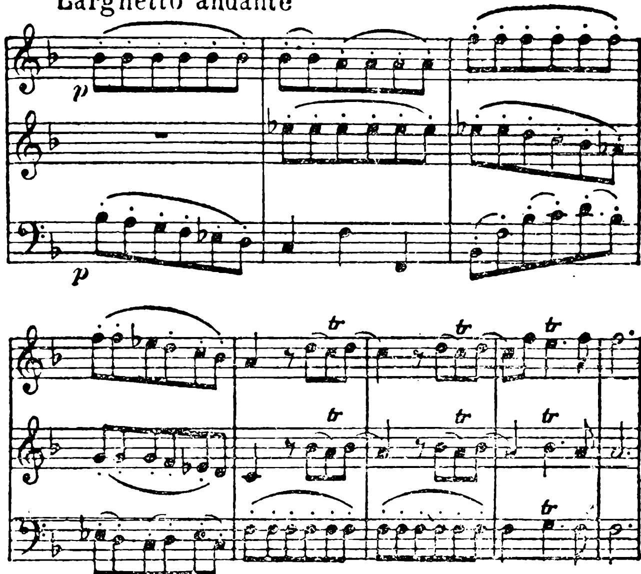


Trečioji dalis, *Largo B-dur*,— tai vienas instrumentinių dalykų, į kurį Hendelis įdėjo daugiausia paties savęs. Po septynių *Largo* taktų, kuriuose *concertino* svajingai kaitaliojasi su *tutti*,



eina du ilgesingai platūs *Adagio* taktai, svajonę pakelią į savotišką ekstazę:
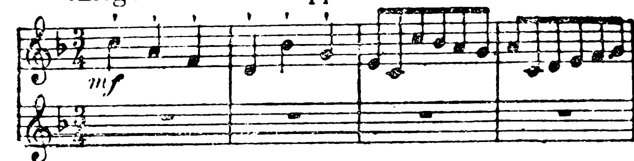


Po to *Larghetto andante e piano* traukia melancholiškai švelnią dainą:
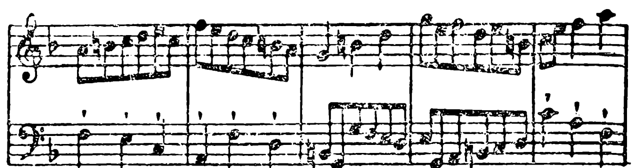


Ir *Largo* pasikartoja. Šio nedidelio eilėraščio melancholijoje, matyt, atgyja asmeniniai prisiminimai. Baigiamasis *Allegro ma non troppo*, atvirkščiai, kupinas geraširdiško linksmumo ir tuo
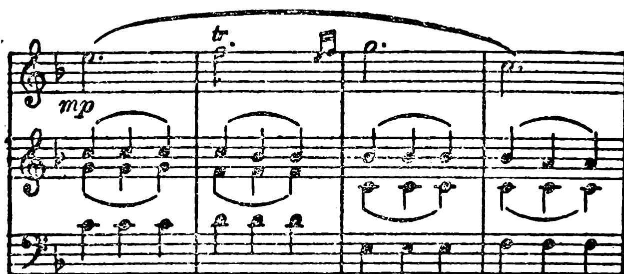
vėl labai bethoveniškas; jis skamba kaip žygio daina; tai *pizzicato*, labai ryškaus $\frac{3}{4}$ metro.
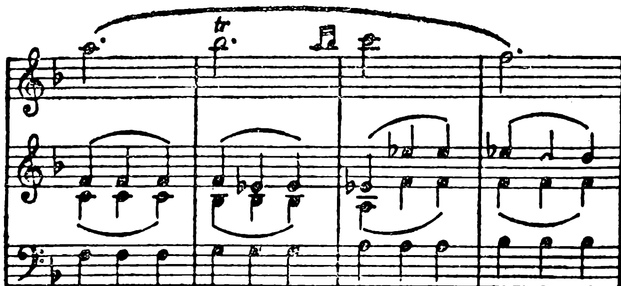
Allegro ma non troppo
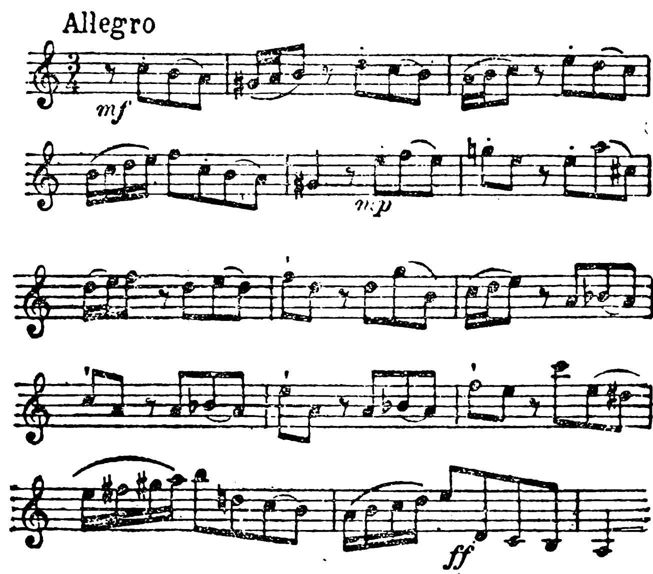




Šio maršo vidury pasigirsta dviejų *concertino* smuikų frazė, lyg maldingo ir švelnaus dėkingumo himnas:





Ketvirtasis koncertas *a-moll* ne ką mažiau intymus; jame yra *Larghetto affetuoso*, kurį reikia groti su *rubato*, *rallentando*, pusinėmis pauzėmis; fuginis *Allegro*, viską kapojantis ir triuškinantis po galingu savo žingsniu, ir po archaiškai oraus *Largo* eina baigiamosios dalies $\frac{3}{4}$ metro *Allegro*; tai tikras bethoveniškosios sonatos finalas — romantiškas, kaprizingas, ūmus, ir kuo arčiau pabaigos, tuo reikia groti vis laisvesniu, svaiginamu tempu, nuo *accelerando* pereinant prie beveik *Prestissimo*[134].
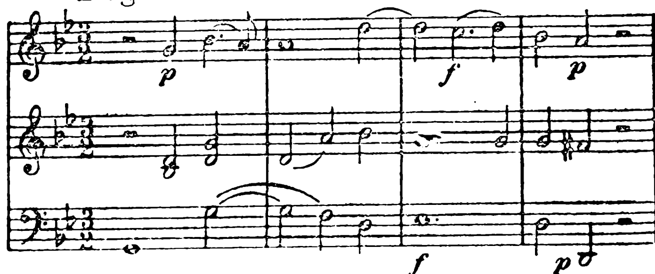


Tačiau svarbiausiu reikia laikyti Šeštąjį koncertą *g-moll*, garsiausią iš visų dėl puikiosios savo miuzetės. Jis prasideda gražiu

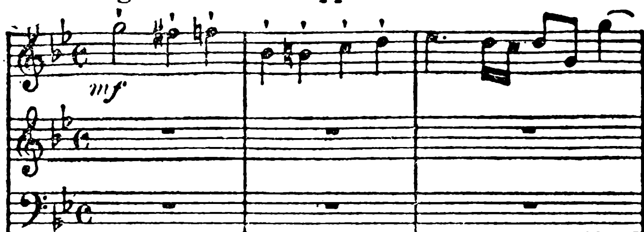
[134] Žr. dar Trečiąjį koncertą *e-moll*, tokį gyvą, su melancholišku, giedru $\frac{3}{2}$ metro *Larghetto*, $\frac{12}{8}$ metro fuginiu sudėtingos temos ir įmantraus piešinio *Andante*, kuris kelia įnoringos ir niūrios dvasios labirinto įspūdį, su keturių dalių metro truputį bufoniško humoro kupinu *Allegro*, vaizdingu polonezu, akompanuojant pedaliniam burdonui, ir finaliniu $\frac{6}{8}$ metro *Allegro ma non troppo*, kuris ritmu ir nelauktomis moduliacijomis primena kai kuriuos Bethoveno paskutiniųjų kvartetų šokius.
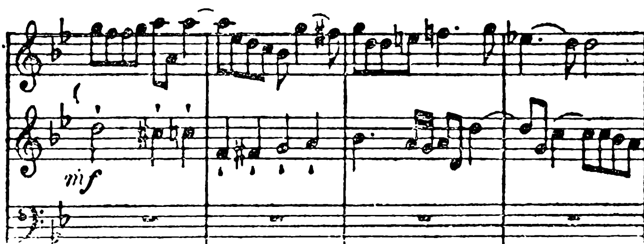
Penktąjį koncertą *D-dur* būtų galima pavadinti „Šv. Cecilijos koncertu", nes tris iš šešių dalių (dvi pirmąsias ir gražųjį finalo menuetą) galima rasti ir nedidelės „Odės šv. Cecilijai" uvertiūroje.
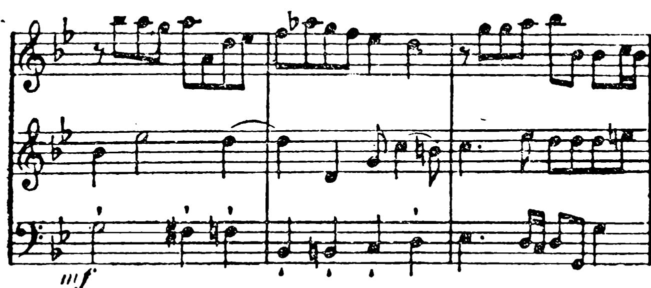
Larghetto, kupinu melancholijos,— vienu dominuojančių, bet rečiausiai pastebimų Hendelio jausmų; tai Bethoveno melancholija arba Diurerio *Melencolia* — ne tokia blausi, tačiau tokia pat gili. Su ja jau susitikome Antrajame, Trečiajame ir Ketvirtajame koncertuose. Čia ji byloja elegantišku monologu, kurį pertraukia vargonų punktai,



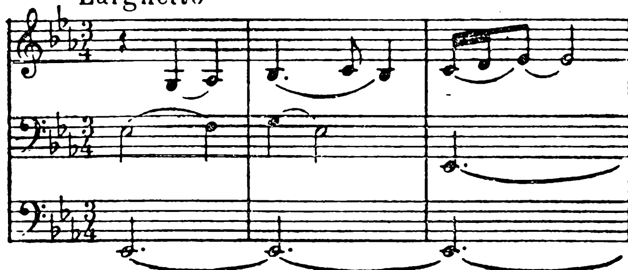
paskui — dialogais tarp *concertino* ir *tutti*, kurie vieni kitiems atsakinėja kaip antikinio choro grupės. Toliau einąs fuginis *Allegro ma non troppo* chromatinės, skausmingos temos — tokios pat niūrios nuotaikos; bet valdingos fugos žingsnis drausmina užgaidžius šešėlius:
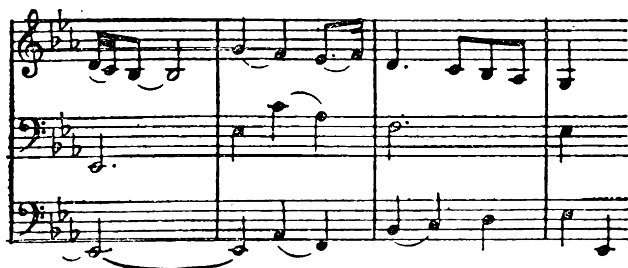






O po to eina $\frac{3}{4}$ metro *Larghetto Es-dur*, kurį Hendelis pavadino „miuzete" ir kuris yra viena skaidriausių pastoralinės laimės vizijų [135]. Ištisa diena su poetiškais ir įnoringais epizodais palengva praslenka pagal gražų niūniuojamą refreną:
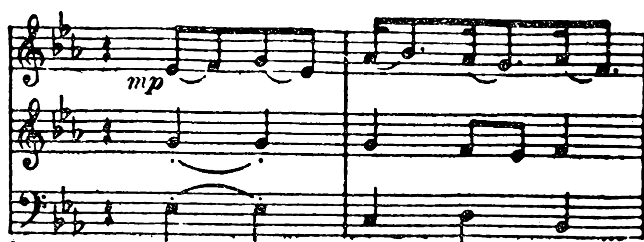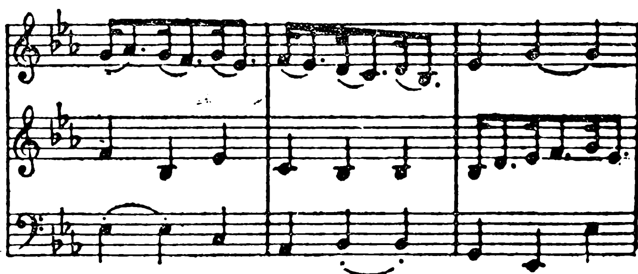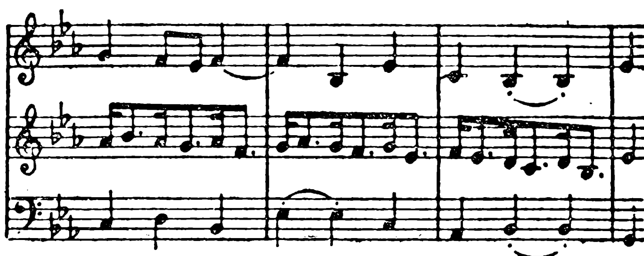




Slinktis čia tai sulėtėja, beveik nuščiūva, tai pasidaro skubi, ir viską perima smarkus ir džiaugsmingas ritmas, tartum pasišokėdami žengtų stiprūs, dailiai nuaugę jauni vyrai.

---

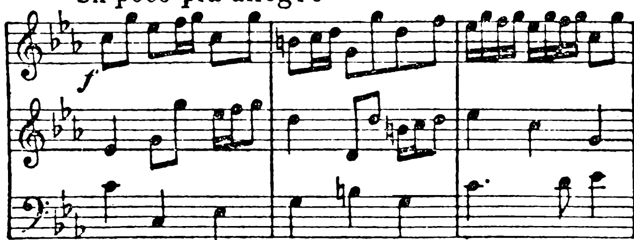
[135] Arnoldo Šeringo nuomone, mintį parašyti šią miuzetę Hendeliui davė Leonardo Leo *S. Elena al Calvario* riturnelė.
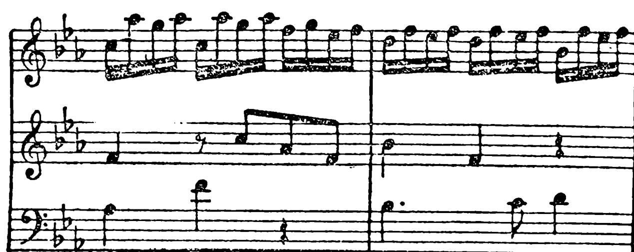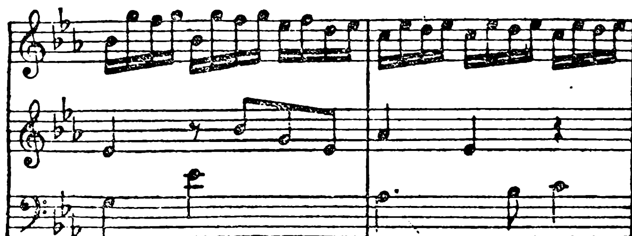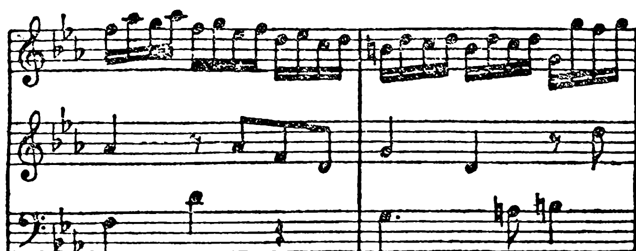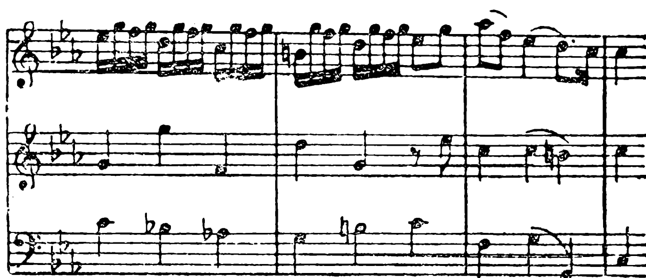






Į šią tapybą įsiterpia kaimiškas šokinėjantis *c-moll* tonacijos epizodas:








Paskui grįžta platus pradinis motyvas su tyro džiaugsmo refrenu, gamtos šypsena[136]..

Tokie kūriniai — tikri muzikiniai tapybos paveikslai. Norint juos suprasti, reikia turėti ne tik gerą klausą, bet ir akis, kad matytum, ir širdį, kad jaustum[137].

* * *

Hendelio operų ir oratorijų uvertiūros *(Sinfonie)* vienos nuo kitų labai skiriasi, nors jose vyrauja Liuli nustatyta forma[138]. Šią formą, kaip žinoma, sudaro pirmoji lėta, pompastiška *Grave* dalis, po kurios eina greita, kapota ir dažniausiai fuginė antroji dalis, o baigiant pakartojama pirmoji *Grave* dalis. Ši forma pasirodo jau 1705 metais „Almyroje", ir Hendelis ją su keliais variantais naudoja garsiausiuose savo brandžiojo laikotarpio kūri-

---

[136] Du paskutinieji *Allegri* kūrinį užbaigia truputį per staigiai. Hendelio atskirų dalių išdėstymo tvarka dažnai kelia nuostabą — mat jis vadovaujasi momento įnoriu.

[137] Negaliu čia imtis išsamiau gvildenti kitų orkestrinių koncertų rinkinių. Pasitenkinsiu juos išvardydamas.

Šeši *Concerti grossi con due violini e violoncello di concertino obligati e due altri violini, viola e basso di concerto grosso,* op. 3, žinomi „Koncertų obojui" pavadinimu (nors obojus čia nevaidina svarbiausio vaidmens), išėjo 1734 metais ir, atrodo, pirmąkart buvo atlikti 1733-aisiais per Oranijos princo ir princesės Onos vestuves. Tačiau, kaip sakėme, jie buvo sukomponuoti anksčiau: Trečiajame ir Penktajame koncertuose randame *Klavierstücke* fugų atgarsius. Ketvirtasis 1716 metais buvo panaudotas kaip antroji uvertiūra „Amadžiui", o Penktojo koncerto I dalis 1722 metais buvo atlikta operoje „Otonas". Šių koncertų forma, dar mažiau nusistovėjusi negu prieš tai parašytų *concerti grossi,* svyruoja tarp dviejų ir penkių dalių, o jų orkestruotę, be styginių, sudaro 2 obojai, prie kurių kartais prisijungia 2 fleitos, 2 fagotai, vargonai ir klavesinas. Tik ypatingais atvejais obojus atlieka solo partiją, dažniausiai jis tik sustiprina smuikus.

Prie šio rinkinio reikia pridėti keletą kitų orkestrinių koncertų, išleistų įvairiu laiku ir įdėtų į tą patį „Pilno kūrinių rinkinio" XXI tomą: pirmiausia 1736 metų sausio mėnesį parašytą garsųjį „Aleksandro pokylio" koncertą, kurio stilius primena masyvų oratorijos platumą, ir keturis nedidelius koncertus, kurių du įdomūs kaip jaunystės kūriniai, pasak Chryzanderio, parašyti tarp 1703 ir 1710 metų.

[138] Šios Hendelio uvertiūros buvo taip mėgstamos, kad Volšas išleido jų rinkinį klavyrui (65 uvertiūros). Gražų šių transkripcijų pavyzdį randame didžiojo leidinio XLVIII tome.

niuose —„Mesijuje" ir „Jude Makabiejuje", vėliau dar prie jos grįžta paskutiniame 1757 metų kūrinyje „Laiko ir tiesos triumfas". Bet jis nesilaiko tik šios vienos formos. „Rodrigo" (1707) *Sinfonia* prie Liuli tipo uvertiūros itališka maniera priduria ištisą *balletto* šokių siuitą: žigą, sarabandą, matlotą, menuetą, bure, menuetą, didelę pasakaliją. „Laiko triumfo" (1708) uvertiūra — puikus koncertas su nepaprastai gyvu ir gracingu *concertino* ir *grosso* dialogu. „Ištikimojo piemens" (1712) uvertiūrą sudaro aštuonių dalių siuita, „Tesėjo" (1713) — du *Largo* su imitacinio stiliaus badinažu po kiekvieno. Pasijos pagal Brokesą (1716) uvertiūra — vienas fuginis *Allegro*[139], kurį su pirmuoju instrumentiniu choru jungia tarpininkaujančio obojaus solo deklamavimas[140]. „Acio ir Galatėjos" (1720) uvertiūra — taip pat vienos dalies. „Julijaus Cezario" (1724) uvertiūra sujungta su pirmuoju choru, kuris figūruoja kaip jos trečioji dalis, menuetas. „Atalantos" (1736) uvertiūra, kupina nuostabaus džiugesio, atrodo kaip šventinė orkestro siuita, kaip „Fejerverko muzika", apie kurią dar kalbėsiu. „Sauliaus" uvertiūra — tikras koncertas vargonams ir orkestrui, o pirmojoje dalyje jau skelbiasi sonatos forma. Taigi Hendelis ypač jaunystėje aiškiai stengiasi kiekvienam savo kūriniui suteikti vis kitokios formos uvertiūrą.

Net naudodamas Liuli tipo uvertiūrą (o prie jos, atrodo, vis labiau linksta savo brandos metais), jis transformuoja jos dvasią. Nesitenkina vien jos dekoratyviškumu, bet įveda į ją ekspresyvumo ir dramiškumo elementų[141]. Negalima pasakyti, kad „Agripinos" (1709) uvertiūra — jau programinė muzika, tačiau kokia dramiška! Antrojoje dalyje kunkuliuoja gyvenimas; tai jau nebe mokslingas eksperimentas, žaidimas, svetimas veiksmui: muzikos pobūdis čia tragiškas, ir atsakymas fugoje giminiuojasi su rimtu ir truputį nerimastingu pirmosios dalies motyvu. Pabai-
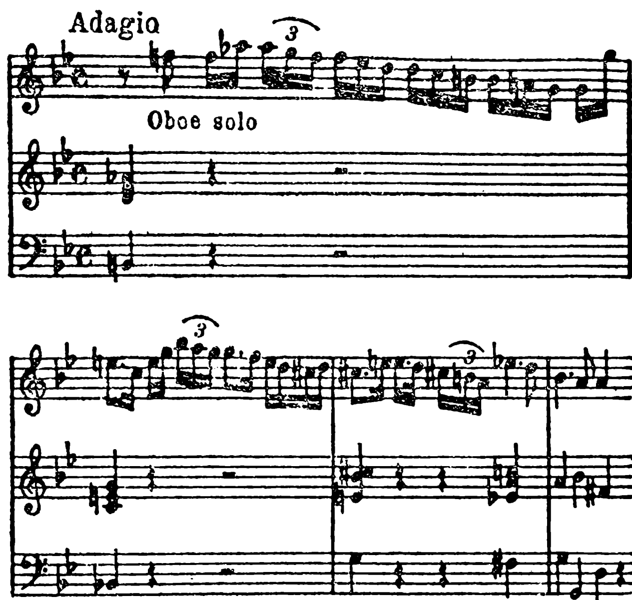
---

[139] Dvi kitos dalys liko rudimentinės.

[140] Šią priemonę Hendelis dažnai naudoja perėjimui tarp orkestro ir dainavimo sudaryti.

[141] Šeibė *(Scheibe)*, kuris kartu su Matezonu buvo didžiausias Vokietijos muzikos estetikas Hendelio laikais, rašo, kad uvertiūros dviejų pirmųjų dalių paskirtis —„nužymėti pagrindinį pjesės pobūdį", o trečiosios — parengti pirmąją pjesės sceną. (*Der kritische Musicus*, 1745.) Pats Šeibė 1738 metais komponavo *Sinfonie*, „kurios savotiškai išreiškė operų turinį" („Polieuktas", „Mitridatas").

goje obojaus solo vėl perveda į lėtą tempą, patetiškai deklamuodamas, kaip kai kuriuose J. S. Bacho rečitatyvuose:
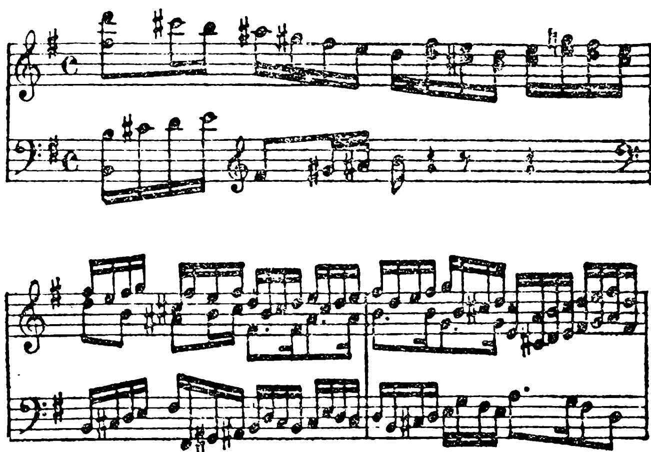


Trijose „Esteros" (1720) uvertiūros dalyse[142] norėta matyti tam tikrą ištisą programą, kurią Chryzanderis šitaip nusako: 1. Amano nedorybė, 2. Izraelio skundai, 3. Išsivadavimas. Pasakysiu tik tiek, kad apskritai šioje uvertiūroje išlaikyta tragedijos spalva ir dvasia. Tačiau, kalbant apie „Deboros" ar „Baltazaro" uvertiūras, jau negalima abejoti, kad Hendelis jose norėjo išreikšti tam tikrą programą. Iš keturių „Deboros" uvertiūros dalių antroji toliau kartojama kaip izraeliečių choras, o ketvirtoji — kaip kananiečių dievo Baalio žynių choras. Taigi jau iš pat pradžių, uvertiūroje, išryškinamas šių dviejų tautų dvejopumas ir dramos siužetą sudaro jų antagonizmas[143]. Atrodo, kad

[142] *Andante, Larghetto, Allegro fugato.*

[143] Žinoma, šiuolaikinis kompozitorius savo programą išdėstytų organiškai, pateikdamas vieną po kitos dvi priešingas temas, paskui jas priešpastatydamas ir galiausiai baigdamas Izraelio temos triumfu. O Hendelis tik eksponuoja abi temas nesistengdamas, kad jų tarpusavio ryšys progresuotų. Uvertiūrą jis baigia Baalio tema todėl, kad ši tema — žigos tempo ir žiga tinka pabaigai, o Izraelio tema — chorinis *Adagio,* todėl geriau dera antrojoje dalyje. Jis vadovaujasi daugiau architek-

ir „Baltazaro" uvertiūroje norima aprašyti Sesacho šventės orgiją ir dieviškosios rankos, užrašančios ugninius žodžius, pasirodymą. Šiaip ar taip, čia akivaizdžios draminės intonacijos: padriką orkestro srautą triskart pertraukia *spiccato, piano* akordai, ir ūmai įsivyravusioje tyloje pasigirsta trys iškilmingi taktai *piano* kaip pamaldi giesmė[144]:

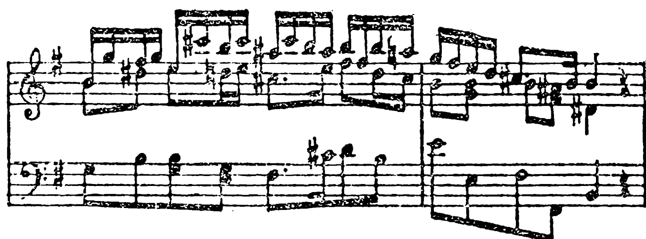


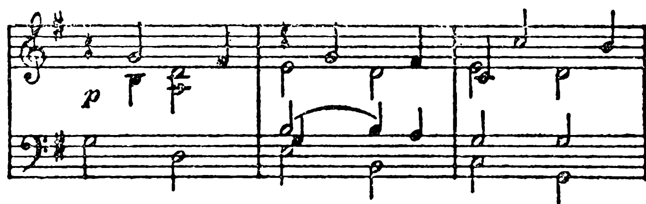
tonikos negu draminiais motyvais. Taip elgiasi beveik visi XVIII amžiaus simfonistai. Ir Bethovenas „Herojinės" simfonijos II dalyje savo herojų numarins ir palaidos, o paskui, III ir IV dalyse, apdainuos jo žygius ir triumfą.
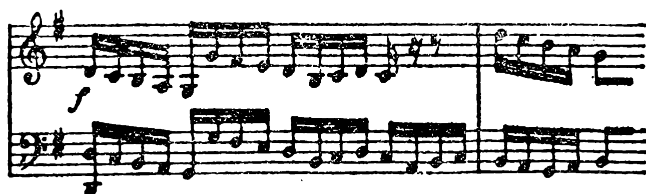
[144] Iš kitų uvertiūrų, kurios taip pat yra kūrinio įvado pobūdžio, nurodysiu „Atalijos" uvertiūrą, kuri visiškai derinasi su pačia tragedija, „Acio ir Galatėjos" uvertiūrą — pastoralinę simfoniją, pagoniškai liaupsinančią gamtos gyvenimą, „Proginės oratorijos" karišką uvertiūrą su dviem maršais, trimitų signalais, malda nevilties valandą. „Judo Makabiejaus" uvertiūroje irgi esama programos metmenų, pirmoji dalis siejasi su gedulinga pradine I veiksmo scena, o antroji fuginė dalis gimininga vienam karingųjų I veiksmo chorų.

Dvidalėje „Ričardo I" (1727) uvertiūroje galingai ir romantiškai nutapyta muzikinė audra (kaip Glinko operoje „Ifigenija Tauridėje"), kuriai tebegriaudžiant prasideda herojų dialogas.

Be to, kai kur randame ir kitų draminio pobūdžio *Sinfonie*, įterptų vidury kūrinių. Savotiškiausia bus ta, kuri sudaro trečiojo „Heraklio" veiksmo įvadą. Ji vaizduoja Heraklio įtūžį ir liūdną sielą prislėgusio Likimo didybę.







* * *

Yra dar viena kategorija instrumentinių kūrinių, kuriems muzikos istorikai, mano manymu, neskiria pakankamai dėmesio, nors Hendelis juose pasirodo kaip pirmtakas, kaip pavyzdys: tai plenero muzika.

Ji vaidino svarbų vaidmenį anglų gyvenime. Prie Londono vartų buvo gausu viešųjų parkų, kuriuose, kaip jau rašė Pipsas *(Pepys),* žmonių balsų ir instrumentų koncertai susiliedavo su paukščių koncertais. Voksholo parke, į pietus nuo Lambeto rūmų, prie Temzės krantų, Ranelage, prie Čelsio, dvi mylios nuo miesto, Meribono parke — visur buvo rengiami koncertai, ir Hendelis ten visada patikdavo. Jau 1738 metais Voksholo savininkas Džonatanas Tajersas savo parke pastatydino Hendelio statulą, ir vos pasirodę *concerti grossi* tapo vieni iš mėgstamiausių Meribono, Voksholo ir Ranelago koncertų numerių. Bernis dažnai

girdėjo, kaip juos atlieka įvairūs orkestrai. Hendelis parašė pjesių šiems parkų orkestrams. Apskritai jis nelabai jas vertino: tai buvo nedidelės *Sinfonie* arba nepretenzingi šokiai, pavyzdžiui, Hornpaipas koncertui Vokshole (*Hornpipe composed for the concert at Vauxhall*, 1740)[145].

Iš vieno anekdoto, kurį perduoda Polis ir Chryzanderis, matyti, kad Hendelis pats juokaudavo iš šios muzikos, kuri jam neatsieidavo daug pastangų.

Tačiau jis sukomponavo ir plačiau užsimotų šio žanro kūrinių: 1715 ar 1717 metais — garsiąją „Muziką ant vandens", parašytą karaliaus iškylavimo po Temzę proga[146], ir „Fejerverko muziką", kuri, jei taip galima sakyti, pailiustruoja 1749 metų balandžio 27 dieną Grinparke Acheno taikos garbei suruoštą fejerverką[147].

„Muzika ant vandens"— tai didelė siuitos formos serenada, susidedanti iš daugiau kaip dvidešimties dalių. Ji prasideda pompastiška operine uvertiūra, po to eina valtornų ir trimitų arba varinių pučiamųjų ir likusiojo orkestro dialogai; atrodo, lyg čia būtų du vienas su kitu kalbantys orkestrai. Po to prasi-

---

145 „Pilno kūrinių rinkinio" XLVIII t.

146 Žr. p. 52. Šis kūrinys anksti išgarsėjo. Pirmąkart jį išleido su daug klaidų ir nepilną Volšas Londone apie 1720 metus. Išėjo ir jo aranžuočių su Džeminianio parengtomis variacijomis. „Muzika ant vandens" ir „Fejerverko muzika" išspausdintos didžiojo leidinio XLVIII tome.

147 Prie šių monumentaliosios muzikos kūrinių galima priskirti *Sinfonie diverse* (XLVIII t., p. 140—143), Koncertą *F-dur* uvertiūros ir siuitos forma (ten pat, p. 68—100), ypač tris koncertus dideliam orkestrui (*3 Concerti für grosses Orchester*) ir du koncertus dviem instrumentiniams chorams (*2 Concerti a due cori*), esančius XLVIII tome (*Instrumentalmusik für grosses Orchester*). Koncertai dideliam orkestrui buvo lyg ir kokie „Muzikos ant vandens" ir „Fejerverko muzikos" eskizų sąsiuviniai. Pirmasis koncertas sukurtas apie 1715 metus, ir dvi jo dalys įdėtos į „Muziką ant vandens"; jis parašytas 2 valtornoms, 2 obojams, fagotui, 2 smuikams, altams, kontrabosams. Antrajame koncerte *F-dur* (4 valtornoms, 2 obojams, fagotams, 2 smuikams, altui, violončelei, kontrabosams ir vargonams) ir trečiajame koncerte *D-dur* (2 trimitams, 4 valtornoms, timpanams, 2 obojams, fagotams, 2 smuikams, altams, violončelei, vargonams) jau yra beveik visa „Fejerverko muzika"— nors mažesniam orkestrui, bet užtat priedo su vargonais.

Du koncertai dviem instrumentiniams chorams susideda iš didelių oratorijų tipo chorų, transkribuotų dvigubam orkestrui (10 orkestro partijų pirmajai grupei, 12 — antrajai, 4 valtornos, 8 obojai, fagotai ir kt.). Pavyzdžiui, Dievo apsireiškimas „Esteroje": „Jehova apvainikavo" (*Jehova crowned*) ir prisijungiantis kitas choras: „Jis ateina" (*He comes*). Du orkestrai čia veda kolosalius dialogus.

deda nerūpestingos ir maloniai nuteikiančios dainos, šokiai — bure, hornpaipas, menuetai, populiarios arijos, kurios eina pakaitom ir kontrastuoja su džiugiomis, galingomis fanfaromis. Instrumentuotė maždaug tokia pat kaip ir įprastinės uvertiūros, tik labai svarbią reikšmę turi variniai pučiamieji; šiame kūrinyje randame dar keletą pjesių, parašytų kameriniu arba teatro stiliumi.

„Fejerverko muzikoje" ryškėja plenero muzikos pobūdis tiek iš atskirų pjesių stiliaus platumo, tiek iš instrumentuotės: groja vien pučiamieji[148]. Kompozicijos požiūriu kūrinio yra dvi dalys: uvertiūra, kuri buvo grojama prieš didįjį fejerverką, ir siuita nedidelių pjesių, atliktų fejerverko metu ir suderintų su tam tikrais jo alegoriškais momentais. Uvertiūra — tai savotiškas prašmatnus maršas *D-dur,* kuriam nestinga panašumo į Bethoveno „Riterių baleto" uvertiūrą — toks pat džiugus, riteriškas ir puikiai skamba. Nedideles pjeses sudaro bure, *Largo alla Siciliana,* pavadintas „Taika"[149], kupinas herojiškos gracijos, sūpuojantis ir migdantis; labai smagus *Allegro,* pavadintas „Džiaugsmu", ir pabaigoje du menuetai. Šį kūrinį tikriausiai būtų įdomu pastudijuoti mūsų liaudies švenčių ir spektaklių atvirame ore organizatoriams[150]. Pažymint, kad Hendelis po 1740 metų instrumentinės muzikos parašė ne ką daugiau kaip šią „Fejerverko muziką" ir du monumentalius *Concerti a due cori,* susidaro įspūdis, jog naujausioji jo minties ir instrumentinio stiliaus raida jį atvedė prie muzikos, numatytos didelėms orkestro masėms, plačioms erdvėms ir gausiai publikai.

---

[148] Autografiniame rankraštyje, paskelbtame didžiojo leidinio XLVIII tome, yra: dvi grupės trimitų po 3 vienoje grupėje, iš viso 6 trimitai; 3 *principali* (žemo garso trimitai); 3 timpanai; 3 grupės valtornų po 3 vienoje grupėje, iš viso 9 valtornos; 3 grupės obojų, 12 pirmojoje grupėje, 8 antrojoje, 4 trečiojoje, iš viso 24 obojai; 2 grupės fagotų, 8 pirmojoje ir 4 antrojoje, iš viso 12 fagotų. Bendras pučiamųjų skaičius — 70 instrumentų. Atliekant kūrinį 1749 metų balandžio 27 dieną, dalyvavo 100 pučiamųjų. Vėliau šį kūrinį Hendelis naudojo koncertams, pridėdamas styginių orkestrą.

[149] Parašytas 9 valtornoms 3 grupėse, 24 obojams 2 grupėse ir 12 fagotų.

[150] Nesunku čia būtų nurodyti ir kitų panašių Hendelio ir Bethoveno kūrinių. Yra susidaręs jau visai gražus klasiškos populiarios muzikos repertuaras šventėms atvirame ore. Bet iki šiol niekas į tai neatkreipė dėmesio.

Hendelis visada turėjo liaudiškumo gyslelę. Jau kalbėjau apie liaudiškas inspiracijas, kurios susikaupė jo atminties lobyne ir gaivino jo oratorijas. Jo menas, kurį nuolatos atnaujindavo šie paprasti, kaimiški šaltiniai, anais laikais buvo nuostabiai populiarus: kai kurios melodijos iš „Otono", „Scipiono", „Ariadnės", „Berenikės" ir daugelio kitų operų paplito ir pasidarė visiems žinomos ne tik Anglijoje[151], bet ir užsienyje, net Prancūzijoje, taip vengusioje išorinių įtakų[152].

Bet noriu čia kalbėti ne apie šį banaloką populiarumą, nors jo taip pat nedera niekinti, nes tiktai kvaila puikybė ir ankšta širdis gali nuneigti bet kokią vertę meno, kuris patinka paprastiems žmonėms; kalbėdamas apie Hendelio muzikos populiarumą, visų pirma turiu galvoje tai, kad ji sumanyta visai tautai, o ne diletantų elitui, kaip prancūzų opera nuo Liuli iki Gliuko.

---

151 Gavoto melodija iš „Otono" uvertiūros buvo grojama visoje Anglijoje visais instrumentais, „pradedant vargonais, baigiant fokusininkų padargais". XVIII amžiaus pabaigoje dar ją randame vienoje prancūzų vodevilio dainelėje. (Žr. *L'Anthologie française ou Chansons choisies*, išleistą Mone *(Monnet)* 1765 m., I t., p. 286.) Maršai iš „Scipiono" ir „Rinaldo" pusę šimtmečio buvo grojami karališkosios gvardijos paraduose. Ilgą laiką buvo populiarūs „Ariadnės" ir „Berenikės" uvertiūrų menuetai. Iš ano meto anglų romanų, ypač Fildingo „Pamestinuko Tomo Džonso istorijos", matyti, kaip Hendelio muzika buvo paplitusi anglų dvaruose, net tarp tokių kaimo bajorėlių kaip legendinis eskvairas Vesternas, kuriam buvo svetimas bet koks menas.

152 Polis Mari Masonas *(Masson)* nurodė man 1716 metais išėjusiame *Recueil d'airs sérieux et à boire* („Rimtų ir išgertuvių dainų rinkinys". Bibl. Nat. Vm7 549), *Aria del Signor Inden (sic!)* kaip „ariją, pridėtą prie „Galantiškosios Europos" baleto". Balaro *(Ballard)* knygoje *Les Meslanges de musique latine, française et italienne* (1728) tarp itališkų arijų yra *2 arie del Signor Endel* (p. 61). Visos melodijos iš Sere de Rije „Elnio medžioklės" (1734) yra Hendelio melodijos, pritaikytos prancūziškam tekstui. Mišelio Brene *(Brenet)* straipsnyje *La Librairie musicale en France de 1653 à 1790, d'après les registres de privilèges (Sammelbände der I. M. G.*, 1907) nurodomas pluoštas Hendelio kūrinių, išleistų Prancūzijoje 1736, 1739, 1749, 1751, 1765 metais. 1736 ir 1743 metų *Concert Spirituel* (Religinės muzikos koncertų draugijos) renginiuose buvo sugrota kai kas iš jo arijų ir iš *concerti grossi* *(Brenet* *Les Concerts en France sous l'ancien régime*, 1900). Blave *(Blavet)* nemaža jo kūrinių yra aranžavęs fleitai trijuose savo *Recueils de pièces, petits airs, brunettes, menuets, etc., accomodés pour les flûtes traversières, violons, etc.*, išėjusiuose tarp 1740 ir 1750 metų. Hendelis Paryžiuje vis dėlto buvo toks populiarus, kad 1739 metais čia pardavinėta jo portretas (žr. prekiautojo skelbimą žurnale *Mercure de France*, 1739 m. birželio mėn., II t., p. 1384).

Niekad neatsižadėdama tobulai gražios formos, nedarančios jokių nuolaidų miniai, jo muzika visiems iškart suprantama kalba reiškia emocijas, kurias visi gali jausti.

Šis genialus improvizatorius, visą gyvenimą — pusę šimtmečio kūrybinio darbo — iš scenos bylojęs didelei margai publikai, kurios reikėjo būti tuoj suprastam, buvo kaip tie antikos oratoriai, be formos kultūros, turėję ir betarpiško, gyvo poveikio instinktą. Mūsų epocha yra praradusi jausmą šio tipo menui ir žmonėms, gryniems menininkams, kalbantiems tautai ir dėl tautos, o ne vien sau ir keliems profesijos draugams. Šiandien gryni menininkai kuria užsidarę, o tie, kurie kalba žmonėms, dažnai tėra fokusininkai. Laisvoji XVIII amžiaus Anglija tam tikru atžvilgiu buvo Romos respublikos giminaitė, ir Hendelio iškalbai nestinga panašumo į iškalbą anų epinių oratorių, kurių išmoningai sudėti ir aistros kupini periodai aidėdavo forume, kur grūsdavosi dyki ir susijaudinę plebėjai. Šis iškalbingumas, progai pasitaikius, mokėjo net rasti kelią į tautos širdį, kaip jakobitų invazijos dienomis, kai „Judas Makabiejus" įkūnijo tėvynę. Atliekant „Izraelį Egipte", kai kurie klausytojai tuoj ėmė šlovinti didį šios muzikos heroizmą,— muzikos, kuri gali sukelti tautas ir vesti į pergalę armijas.

Dėl savo galios veikti didžiules žmonių mases, kaip ir dėl daugelio kitų savo genijaus savybių, Hendelis priklauso stipriajai tokių muzikų kaip Kavalis* ir Gliukas padermei. Tačiau jis juos pranoksta. Tik Bethovenas žengė toliau plačiomis Hendelio pėdomis.

G. F. HENDELIO KŪRINIŲ SĄRAŠAS[1]

Eilės Nr.	DHG[2] leidinio tomas	HHA[3] serija, tomas	Kūrinio pavadinimas[4], žanras	Premjeros data ir vieta, sukūrimo ar išleidimo metai
1	2	3	4	5
			I. OPEROS	
1	55	II/1	**„Almyra"** (*Almira*), libretas F. K. Foistkingo pagal Dž. Pančjerį	1705.I.20 (?) Hamburge
2	—	—	**„Neronas"** (*Nero*), libretas Foistkingo; muzika neišliko	1707.II.25 Hamburge
3	56	II/2	**„Rodrigas"** (*Rodrigo*), pagal F. Silvanį, libretistas nežinomas; dalis muzikos neišliko	1707 Florencijoje
4	—	—	**„Florindas ir Dafnė"** (*Florindo und Daphne*), libr. H. Hinšo	1708.I Hamburge
5	57	II/3	**„Agripina"** (*Agrippina*), libr. V. Grimanio	1709.XII.27 (?) Venecijoje
6	58	II/4	**„Rinaldas"** (*Rinaldo*), libr. Dž. Rosio pagal T. Tasą	1711.II.24; ši ir visos kitos operos pirmą kartą atliktos Londone
7			**„Ištikimasis piemuo"** (*Il pastor fido*), libr. Rosio pagal B. Gvarinį:	
	59	II/5	I redakcija	1712.XI.22
	84	II/31	II redakcija	1734.V.18
			III red. (su prologu „Terpsichorė")	1734.XI.9
8	60	II/6	**„Tesėjas"** (*Teseo*), libr. N. F. Heimo pagal P. Kino	1713.I.10
9	61	II/7	**„Sula"** (*Silla*), libr. Rosio	1713.VI.1 (?)

[1] R. Rolano sudarytame Hendelio kūrinių sąraše yra netikslumų, kai kurie skyriai nepakankamai išsamūs. Todėl šiam leidiniui sąrašą parengė muzikologas A. Tauragis remdamasis naujausia literatūra apie kompozitorių.

[2] Didysis Hendelio kūrinių leidinys, paskelbtas Vokietijos Hendelio draugijos *(Deutsche Händel-Gesellschaft). Breitkopf und Härtel, Leipzig,* 1858—1903.

[3] Naujasis Hendelio kūrinių leidinys Halėje, nuo 1955 m. *(Hallische Händel-Ausgabe).*

[4] Lietuviškas ir, jei skiriasi, originalo pavadinimas.

1	2	3	4	5
10	62	II/8	**„Amadis“** (*Amadigi di Gaula*), libr. Heimo pagal A. H. de la Motą	1715.V.25
11	63	II/9	**„Radamistas“** (*Radamisto*), libr. Heimo pagal D. Lalį	1720.IV.27
12	64	II/10	**„Mucijus Scevola“** (*Muzio Scevola*), libr. P. A. Rolio pagal S. Stampilją. Hendelis sukūrė tik III veiksmą (I v. – F. Amadėjo, II – Dž. B. Bonončinio)	1721.XII.9
13	65	II/11	**„Floridantas“** (*Floridante*), **libr.** Rolio pagal Silvanį	1721.XII.9
14	66	II/12	**„Otonas“** (*Ottone*), libr. Heimo pagal S. B. Palavičiną	1723.I.12
15	67	II/13	**„Flavijus“** (*Flavio*), libr. Heimo pagal M. Norį	1723.V.14
16	68	II/14	**„Julijus Cezaris“** (*Giulio Cesare*), libr. Heimo pagal Dž. F. Busanį	1724.II.20
17	69	II/15	**„Tamerlanas“** (*Tamerlano*), libr. Heimo pagal A. Pjovanę	1724.X.31
18	70	II/16	**„Rodelinda“**, libr. Heimo pagal A. Salvį	1725.II.13
19	71	II/17	**„Scipionas“** (*Scipione*), libr. Rolio pagal A. Salvį	1726.III.12
20	72	II/18	**„Aleksandras“** (*Alessandro*), libr. Rolio pagal O. Maurą	1726.V.5
21	73	II/19	**„Admetas“** (*Admeto*), libr. Heimo arba Rolio pagal A. Aurelį	1727.I.31
22	74	II/20	**„Ričardas I“** (*Riccardo primo*), libr. Rolio pagal F. Brianį	1727.XI.11
23	75	II/21	**„Sirojė“** (*Siroe*), libr. Heimo pagal P. Metastazijų	1728.II.17
24	76	II/22	**„Ptolomėjas“** (*Tolomeo*), libr. Heimo pagal K. S. Kapečę	1728.IV.30
25	77	II/23	**„Lotaras“** (*Lotario*), libr. Rolio (?) pagal A. Salvį	1729.XII.2
26	78	II/24	**„Partenopė“** (*Partenope*), pagal S. Stampilją	1730.II.24
27	79	II/25	**„Poras“** (*Poro*), pagal P. Metastazijų	1731.II.2

1	2	3	4	5
28	80	II/26	**„Edzijus“** (*Ezio*), pagal P. Metastazijų	1732.I.15
29	81	II/27	**„Sosarmas“** (*Sosarme*), pagal A. Salvį	1732.II.15
30	82	II/28	**„Rolandas“** (*Orlando*), pagal K. S. Kapečę – L. Ariostą	1733.I.27
31	83	II/29	**„Ariadnė“** (*Arianna*), pagal P. Pariatį	1734.I.26
32	85	II/32	**„Ariodantas“** (*Ariodante*), pagal A. Salvį – L. Ariostą	1735.I.8
33	86	II/33	**„Alcina“**, pagal L. Ariostą	1735.IV.16
34	87	II/34	**„Atalanta“**, pagal B. Valerianą	1736.V.12
35	88	II/35	**„Arminijus“** (*Arminio*), pagal A. Salvį	1737.I.12
36	89	II/36	**„Džustinas“** (*Giustino*), pagal N. Bereganį	1737.II.16
37	90	II/37	**„Berenikė“** (*Berenice*), pagal A. Salvį	1737.V.18
38	91	II/38	**„Faramondas“** (*Faramondo*), pagal A. Dzeną	1738.I.3
39	92	II/31	**„Kserksas“** (*Serse*), pagal N. Minatą	1738.IV.15
40	93	II/40	**„Imenėjas“** (*Imeneo*), pagal S. Stampiliją	1740.XI.22
41	94	II/41	**„Deidamija“** (*Deidamia*), libr. P. A. Rolio	1741.I.10
			I a. PASTIČAI	
1			**„Orestas“** (*Oreste*), pagal Dž. Barločį	1734.XII.18
2			**„Aleksandras rūstusis“** (*Alessandro severo*), pagal A. Dzeną	1738.II.25
3			**„Jupiteris Arge“** (*Giove in Argo*), pagal A. M. Lukinį	1739.V.1
4			**„Liucijus teisingasis“** (*Lucio vero*), libr. A. Dzeno	1747.XI.14 (visi – Londone)

1	2	3	4	5
			I b. KITI TEATRINIAI KŪRINIAI	
1	53		**„Acis, Galatėja ir Polifemas"** (*Aci, Galatea e Polifemo*), libretistas nežinomas, serenada (sceninė kantata?)	užb. 1708.VII.16
2	–	–	**„Alchemikas"** (*The Alchemist*), muzika B. Džonsono komedijai (neišliko)	1710.I.14 Londone
3	3	I/9	**„Acis ir Galatėja"** (*Acis and Galatea*), kaukė, libr. Dž. Gėjaus ir kitų pagal Ovidijų; nauja redakcija (past. 1732.VI.10 Londone) vad. „angliška pastoraline opera"	užb. 1718.V
4	40	I/8	**„Amanas ir Mardokėjus"** (*Haman and Mordecai*), kaukė, libr. A. Popo ir Dž. Arbetnoto pagal Rasiną (oratorijos „Estera" I redakcija)	1720.VIII (?). 29 Londone
5	46b	I/30	**„Alcestė"** (*Alceste*), kaukė (muzika spektakliui, kuris liko nepastatytas), libr. T. Smoleto pagal Euripidą	1750
			II. ORATORIJOS	
1	39	I/3	**„Prisikėlimas"** (*Oratorio per la Resurrezione di nostro signor Gesù Cristo*), libr. K. S. Kapečės	1708.IV.8 Romoje
2			**„Laiko ir tiesos triumfas":**	
	24	I/4	I redakcija (*Il Trionfo del Tempo e del Disinganno*), libr. B. Pamfilio	1708.V Romoje
	24	I/4	II red. (*Il Trionfo del Tempo e della Verità*), libr. B. Pamfilio ir kitų	1737.III.23 Londone
	20	I/33	III red. (*The Triumph of Time and Truth*), libr. perdirbtas T. Morelo	1757.III.11 Londone
3	41	I/10	**„Estera"** (*Esther*), II red. (žr. „Amaną ir Mardokėjų"), libr. A. Popo, Dž. Arbetnoto ir S. Hampresio	1732.V.2 Londone

1	2	3	4	5
4	29	I/11	„Debora" (*Deborah*), libr. Hamprio	1733.III.17 Londone
5	5	I/12	„Atalija" (*Athalia*), libr. Hamprio pagal Rasiną	1733.VII.10 Oksforde
6	13	I/13	„Saulius" (*Saul*), libr. Č. Dženenso	1739.I.16 Londone
7	16	I/14	„Izraelis Egipte" (*Israel in Egypt*), libr. pagal bibliją	1739.IV.4 Londone
8	6	I/16	„Apie Džiaugsmą, Liūdesį ir Santūrumą" (*L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato*), libr. Dženenso (I ir II dalys—pagal Dž. Miltoną)	1740.II.27 Londone
9	45	I/17	„Mesijas" (*Messiah*), tekstą (pagal bibliją ir psalmyną) parengė Dženensas	1742.IV.13 Dubline
10	10	I/18	„Samsonas" (*Samson*), Dž. Miltono tekstą pritaikė N. Hamiltonas	1743.II.18; šios ir likusių oratorijų premjeros — Londone
11	7	I/19	„Semelė" (*Semele*), libr. V. Kongrivo pagal A. Popą	1744.II.10
12	42	I/20	„Juozapas ir jo broliai" (*Joseph and his Brethren*), libr. Dž. Milerio	1744.III.2
13	4	I/20	„Heraklis" (*Hercules*), libr. T. Broutono pagal Sofoklį ir Ovidijų	1745.I.5
14	19	I/21	„Baltazaras" (*Belshazzar*), libr. Dženenso	1745.III.27
15	43	I/23	„Proginė oratorija" (*Occasional oratorio*), libr. Hamiltono pagal Miltoną ir E. Spenserį	1746.II.14
16	22	I/24	„Judas Makabiejus" (*Judas Maccabaeus*), libr. T. Morelo	1747.IV.1
17	17	I/26	„Jozujė" (*Joshua*), libr. Morelo?	1748.III.9
18	33	I/25	(„Aleksandras Balas" (*Alexander Balus*), libr. Morelo	1748.III.23
19	1	I/28	„Zuzana" (*Susanna*), libretistas nežinomas	1749.II.10
20	26	I/28	„Saliamonas" (*Solomon*), libretistas nežinomas	1749.III.17
21	8	I/29	„Teodora" (*Theodora*), libr. Morelo pagal R. Boilį	1750.III.16
22	44	I/32	„Jeftė" (*Jephta*), libr. Morelo	1752.II.26

1	2	3	4	5
			IIa. KITI CHORINIAI KŪRINIAI	
1	46a	I/6	**„Odė karalienės Onos gimimo dienai“** (*Ode for the Birthday of Queen Anne*)	1713 (1714?). II.6 Vindzore
2	54		**„Šventė Parnase“** (*Il Parnasso in Festa*), serenada, libretistas nežinomas	1734.III.13 Londone
3	12	I/1	**„Aleksandro pokylis“** (*Alexander's Feast*), odė, libr. Draideno	1736.II.19 Londone
4	23	I/15	**Odė šv. Cecilijai“** (*Ode for St. Cæcilia,s Day*), libr. Draideno	1739.XI.22 Londone
5	18	I/31	**„Heraklio pasirinkimas“** (*The Choise of Hercules*), „muzikinis interliūdas“, įterptas į „Aleksandro pokylį“, libr. pagal R. Loutą	1751.III.1 Londone
			III. RELIGINĖ MUZIKA	
			a) vokiečių k.	
1	—	—	Bažnytinės kantatos, sukurtos Halėje (neišliko)	iki 1704 m.
2	9		**Pasija pagal Joną** (*Johannespassion*), tekstas iš evangelijos, arijų tekstas — Ch. H. Postelio; kūrinio autentiškumas labai abejotinas	atl. 1704 m. Hamburge
3	15	I/7	**Pasija pagal Brokesą** (*Brockespassion*), tekstas B. H. Brokeso	1716, atl. Hamburge?
			b) lotynų k.	
4	38		*Laudate pueri Dominum*, 112-oji psalmė sopranui, 2 smuikams ir *continuo*, *F-dur*	apie 1706 m.
5	38		*Laudate pueri Dominum*, tos pačios psalmės variantas sopranui, chorui, 2 obojams, styginiams ir *continuo*, *D-dur*	užb. 1707.VII.8
6	38	III/1	*Dixit Dominus*, 109-oji psalmė 5 solistams, chorui, styginiams ir *continuo*, *g-moll*	užb. 1707.IV

1	2	3	4	5
7	38		*Nisi Dominus*, 126 (127)-oji psalmė 3 solistams, chorui, styginiams ir *continuo*, *G-dur*	užb. 1707.VI.13
8	38		*Salve Regina*, antifona sopranui, styginiams, vargonams ir *continuo*, *g-moll*	atl. 1707.VI.12
9	38		*Silete venti*, motetas sopranui, styginiams, pučiamiesiems ir *continuo*, *B-dur*	1729
10	38		Šeši *Alleluja* ir *Amen* sopranui ir *continuo*	po 1735?
			c) anglų k.	
11	31	III/4	*Te Deum* („Utrechto") ir *Jubilate* solistams, chorui ir orkestrui, *D-dur* (perdirbtas į Čandoso antemą Nr. 1)	atl. 1713.VII.7
12	37		*Te Deum* solistams, chorui ir orkestrui *D-dur* („Karalienės Karolinos")	atl. 1714.IX.26
13	37		*Te Deum* solistams, chorui ir orkestrui *B-dur* („Čandoso")	apie 1718 m.
14	37		*Te Deum* solistams, chorui ir orkestrui *A-dur* (sutrumpintas Nr. 13 variantas)	1721–1726
15	25	III/5	*Te Deum* solistams, chorui ir orkestrui *D-dur* („Detingeno")	atl.1743.XI.27
16	34, 35		**Čandoso antemos** (*Chandos anthems*) solistams, chorui ir orkestrui: 1. O be joyful, *D-dur* 2. In the Lord put I my trust, *d-moll* 3. Have mercy upon me, o God, *c-moll* 4. O sing unto the Lord, *F-dur* 5. I will magnify thee, *A-dur* 6. As pants the hart, *e-moll* 7. My song shall be alway, *G-dur* 8. O come let us sing unto the Lord, *A-dur* 9. O praise the Lord with one consent, *Es-dur*	1717–1718

1	2	3	4	5
			10. The Lord is my light, *g-moll* 11. Let God arise, *B-dur*	
17	14	III/8	**Karūnavimo antemos** (*Coronation anthems*) chorui ir orkestrui: 1. Let thy hand be strenghthened, *G-dur* 2. My heart is inditing, *D-dur* 3. The king shall rejoice, *D-dur* 4. Zadok the priest, *D-dur*	atliktos 1727.X.11
			Kitos antemos solistams, chorui ir orkestrui:	
18	36		This is the day („Vestuvių antema“), *D-dur*	atl. 1734.III.14
19	36		Sing unto God („Vestuvių antema“) *D-dur*	atl. 1736.IV.27
20	11		The ways of Zion do mourn („Gedulo antema“), *g-moll*	atl. 1737.XII.17
21	36		The king shall rejoice („Detingeno antema“), *D-dur*	atl. 1743.XI.27
22	36		Blessed are they that considereth the poor („Pamestinukų prieglaudos antema“), *d-moll*	atl. 1749.V.27
23	—		Trys himnai aukštam balsui ir *continuo*, ž. Č. Veslio	apie 1750 m.
			IV. KAMERINĖ VOKALINĖ MUZIKA	
1	—		Devynios vokiškos arijos sopranui, smuikui (fleitai arba obojui) ir *continuo*, ž. B. H. Brokeso: 1. Künft'ger Zeiten eitler Kummer 2. Das zitternde Glänzen der spielenden Wellen 3. Süsser Blumen Ambra-Flocken 4. Süsse Stille, sanfte Quelle 5. Singe, Seele, Got zum Preise 6. Meine Seele hört im Sehen 7. Die ihr aus dunkeln Grüften 8. In der angenehmen Büschen 9. Flammende Rose, Zierde der Erden	1724–1727

1	2	3	4	5
2	50, 51		72 itališkos kantatos balsui ir *continuo*	apie 1707 m. ir vėliau
3	52a, b		28 itališkos kantatos įvairiems balsams ir instrumentams	„
4	32, 32a		20 kamerinių duetų, 2 itališki tercetai balsams ir *continuo*	1711
5			Įvairios kitos vokiškos, angliškos, itališkos, prancūziškos dainos, kantatos (kai kurių jų autentiškumas abejotinas)	
			V. INSTRUMENTINĖ MUZIKA	
			a) orkestriniai kūriniai	
1	21	IV/12	**Koncertas** obojui, styginiams ir *continuo, B-dur* (žinomas kaip Koncertas obojui Nr. 1)	?
2	21	IV/12	**Koncertas** obojui, styginiams ir *continuo, g-moll* (žinomas kaip Koncertas obojui Nr. 3)	apie 1703 m.
3	21	IV/12	**Koncertas** smuikui, 2 obojams, styginiams ir *continuo, B-dur*	apie 1707 m.
4	48		**Uvertiūra** 2 obojams, styginiams ir *continuo, B-dur*	apie 1707 m.
5	21		**Sonata a 5** (Koncertas) smuikui solo, 2 obojams, styginiams ir *continuo, B-dur*	apie 1710 m.
6	47		**Koncertas** 2 obojams, fagotui, 2 valtornoms, styginiams ir *continuo, F-dur*	apie 1715 m.
7	47	IV/13	**Siuita** 2 obojams, 2 valtornoms, styginiams ir *continuo, F-dur* (transponavus į *D-dur* ir perinstrumentavus, perkelta į „Muziką ant vandens“)	apie 1716–1717 m. m.
8	47	IV/13	**„Muzika ant vandens“** (*Water Music*), 3 siuitos pučiamiesiems, styginiams ir *continuo* (*F-dur, D-dur* ir *G-dur*)	atliktos (visos trys?) 1717.VII.17

1	2	3	4	5
9	–	IV/13	*Water Piece* trimitui, styginiams ir *continuo, D-dur* („Muzikos ant vandens“ pagrindu)	apie 1717 m.
10	21	IV/11	6 *concerti grossi* 2 fleitoms, 2 obojams, 2 fagotams, styginiams ir *continuo* (*B-dur / g-moll, B-dur, G-dur, F-dur, d-moll, D-dur / d-moll*), op. 3	išsp. 1734 m.
11	48, 84		**Uvertiūra** 2 obojams, 2 valtornoms, styginiams ir *continuo*	apie 1734 m.
12	28	IV/2	**6 koncertai** vargonams ir orkestrui (2 obojams, styginiams ir *continuo*), op. 4 (*g-moll / G-dur, B-dur, g-moll, F-dur, F-dur, B-dur*)	1735–1736, išsp. 1738 m.
13	48	IV/7	**6 koncertai** vargonams ir orkestrui, II serija (*F-dur, A-dur, d-moll, G-dur, D-dur, g-moll*; šios serijos koncertai Nr. 3–6 yra *concerti grossi* op. 6 Nr. 10, 1, 5 ir 6 transkripcijos)	apie 1739 m., išsp. 1740 m.
14	28	IV/8	**6 koncertai** vargonams ir orkestrui, III serija, op. 7 (*B-dur, A-dur, B-dur, d-moll, g-moll, B-dur*)	apie 1740–1751, išsp. 1761
15	48	IV/2	**Koncertas** *d-moll* vargonams ir styginiams	?
16	21		*Concerto grosso* 2 obojams, styginiams ir *continuo, C-dur*	1736
17	21	IV/12	**Siuita** (*Suite des pieces*) 2 obojams, 2 valtornoms ir styginiams; išliko tik 1 dalis (*Largo*), *F-dur*	apie 1737–1738 m.
18	48	IV/12	**Koncertas** 2 vargonams ir orkestrui, *d-moll* (analogiškas Koncerto op. 7 Nr. 4 I daliai)	apie 1738 m.
19	30	IV/14	*12 concerti grossi* styginiams ir *continuo*, op. 6	1739.IX–X, išsp. 1740 m.
20	21	IV/12	**Koncertas** obojui, styginiams ir *continuo, B-dur* (pagrįstas dviejų „Čandoso antemų“ uvertiūrų muzika; žinomas kaip Koncertas obojui Nr. 2)	išsp. 1740 m.

1	2	3	4	5
21	47		**Koncertas** orkestrui *F-dur* (panaudotas „Fejerverko muzikos" uvertiūroje)	apie 1746 m.
22	47		**Koncertas** orkestrui *D-dur* (Koncerto *F-dur* variantas)	„
23	47	IV/12	**Dvigubas koncertas** orkestrui (*Concerto a due cori*) Nr. 1, *B-dur*	apie 1747 m., atl. 1748.III.9
24	47		**Dvigubas koncertas** orkestrui Nr. 2, *F-dur*	atl. 1748.III.23
25	47		**Dvigubas koncertas** orkestrui Nr. 3, *F-dur* (perdirbtas į Koncertą vargonams)	atl. 1747.IV.1
26	48		**Koncertas** vargonams ir orkestrui *F-dur* (Dvigubo koncerto Nr. 3 aranžuotė)	apie 1748 m.
27	47	IV/13	**„Fejerverko muzika"** (*Music for the Royal Fireworks*, trumpiau *Fireworks Music*) dideliam orkestrui	atl.1749.IV.27
28			Keletas kitų uvertiūrų, šokių (Hornpaipas *D-dur*, 1740), maršų, 8 *sinfonie diverse*	
			b) kameriniai kūriniai	
1	48	IV/3	**Trys sonatos** fleitai ir bosui („Halės sonatos"), *a-moll*, *e-moll* ir *h-moll* (jų autentiškumu dabar abejojama)	išsp. 1730 m.
2	27		**15 solo sonatų** fleitai (obojui, smuikui) ir *continuo*, op. 1 (*Solos For a German Flute a Hoboy or Violin with a Thorough Bass for the Harpsicord*), *d-moll*, *g-moll*, *A-dur*, *a-moll*, *G-dur*, *g-moll*, *C-dur*, *c-moll*, *h-moll*, *g-moll*, *F-dur*, *F-dur*, *D-dur*, *A-dur*, *E-dur*; sonatos Nr. 1, 5, 9 sukurtos fleitai, Nr. 2, 4, 7, 11 – išilginei fleitai (rekorderiui), Nr. 6, 8 – obojui, likusios – smuikui;	1722 m. ir vėliau; išsp. apie 1731 m. (12 sonatų)

1	2	3	4	5
			sonatų Nr. 10, 12, 14, 15 autentiškumas abejotinas	
3	27	IV/10	**6 trio sonatos** 2 smuikams (arba fleitai, smuikui) ir *continuo*, op. 2 (*Sonatas for two Violins, Oboes or German Flutes and Continuo*), *h-moll*, *g-moll*, *B-dur*, *F-dur*, *g-moll*, *g-moll*	1722 m. ir vėliau; išsp. apie 1731 m.
4	27	IV/10	**7 trio sonatos** 2 smuikams ir *continuo*, op. 5 (*Sonatas or Trios for two Violins or German Flutes with a Thorough Bass for the Harpsichord or Violoncello*), *A-dur*, *D-dur*, *e-moll*, *G-dur*, *g-moll*, *F-dur*, *B-dur*; šioms sonatoms panaudotos atskiros dalys iš „Čandoso antemų“, oratorijų ir operų	išsp. 1739 m.
5	27	IV/10	**3 trio sonatos** 2 smuikams ir *continuo*, *F-dur*, *g-moll* ir *E-dur*	?
6			Kai kurios kitos sonatos, menuetai ir maršai įvairios sudėties ansambliams	
			c) klavyriniai kūriniai	
1	2		**8 siuitos** (*Lessons*) klavesinui, t. I (*Suites de Pieces pour le Clavecin... Premier Volume*), *A-dur*, *F-dur*, *d-moll*, *e-moll*, *E-dur*, *fis-moll*, *g-moll*, *f-moll*	išsp. 1720 m.
2	2		**8 siuitos ir Čakona** klavesinui, t. II, *B-dur*, *G-dur*, *d-moll*, *d-moll*, *e-moll*, *g-moll*, *B-dur*, *G-dur* (čakona su 21 variacija); tomą užbaigianti čakona (irgi *G-dur*) – su 62 variacijomis	išsp. apie 1733 m.
3	2		**Siuitos** *d-moll* ir *g-moll*, *Capriccio F-dur* ir *g-moll*, Čakona *F-dur*, kitos pjesės	apie 1736 m. ir anksčiau

1	2	3	4	5
4	2		**6 fugos** klavesinui, *g-moll, G-dur, B-dur, h-moll, a-moll, c-moll*	išsp. 1735 m.
5	(48)		Įvairios kitos siuitos, siuitų dalys, atskiros pjesės, fantazijos, šokiai; dalies šių kūrinių autentiškumas abejotinas	

Pastaba. Dalis Hendelio kūrinių — tiek kompozitoriui gyvam esant, tiek po jo mirties — išleista remiantis ne autografais, o jų kopijomis. Todėl daugelio šių kūrinių (ypač ankstyvųjų, iki 1705 m.) autentiškumu abejojama, o kai kurie yra tiesiog klastotės, pridengtos Hendelio vardu. Mokslininkai abejoja, ar Hendelis yra parašęs „Muziką miške" *(Forest Music)* smuikui ir *continuo*, Koncertą altui ir orkestrui *h-moll*, 6 mažas fugas *(Fugues faciles)* klavesinui arba vargonams (išsp. apie 1776 m.), keletą kitų vargoninių (klavyrinių) kūrinių (*Ten select Voluntaries for the Organ or Harpsichord*, išsp. apie 1771 m., 12 *Voluntaries and Fugues*, 12 fantazijų), 6 trio sonatas 2 obojams ir *continuo* (1696), Sonatą violai *da gamba* ir klavesinui *C-dur* (apie 1705 m.), apie 20 kitų solinių ir trio sonatų, itališką duetą *Spero indarna*, kantatą sopranui ir *continuo Pastorella vagha bella*, bažnytines kantatas *Lobe den Herrn, meine Seele* ir *Ach, Herr, mich armen Sünder* bei kai kuriuos kitus šiame sąraše nurodytus kūrinius; išskyrus oratorijos „Saulius" uvertiūrą, nieko autentiška Hendelis nėra sukūręs ir arfai.

R. Rolano pastaba. V. Šelcherio *(Schoelcher)* kolekcijoje Paryžiaus konservatorijos bibliotekoje yra Hendelio kūrinių kopijų (jų rankraštiniai originalai saugomi Ficviljamo muziejuje Kembridže) arba senų jo kūrinių leidimų, kurie Hendelio draugijos dar nepaskelbti. Tarp jų:

1. *Airs françois* de G. F. Hendel, 1707—1708.
2. *German Cantatas.*
3. Arijų ir chorų eskizai bei fragmentai; kai kurie, matyt,— nebaigtų operų dalys.
4. Rinkinys romansų, baladžių, patriotinių himnų, išleistų atskirais lapais Hendeliui tebesant gyvam.

Be to, labai turtingas rinkinys seniai išėjusių operų, operų bei oratorijų libretų ir įvairios medžiagos apie Hendelį, kurią sudaro nemažai brošiūrų, pamfletų, eilėraščių, laikraščių straipsnių bei XVIII amžiaus raštų, liečiančių Hendelį. Galiausiai čia yra originalūs Stradelos, Urijo *(Urio)*, Keizerio, Bonončinio, Arno, Pepušo, Kario *(Carey)* ir kitų autorių kūrinių leidiniai, veikalai tų anglų, vokiečių ir italų kompozitorių, kurie buvo Hendelio varžovai ar pavyzdys.

Vokietijos Hendelio draugija kaip priedą prie jo didžiojo kūrinių leidinio paskelbė kelis tomus italų ir vokiečių autorių kūrinių, kuriais Hendelis pasinaudojo savo kompozicijose, būtent:

1. *Magnificat,* kurį parašė Erba *(Erba);*
2. *Te Deum,* kurį parašė Urijas;
3. Stradelos *Serenata*;
4. Klario *(Clari) Duetti*;
5. G. Mufato *Componimenti musicali* („Muzikos veikalai");
6. R. Keizerio *Octavia.*

BIBLIOGRAFIJA

Friedrich Chrysander G. F. Händel, 3 tomai, *Leipzig*, 1858—1867.— Chryzanderio vardą reikia tarti kartu su Hendelio, nes Chryzanderis jam atidavė visą savo gyvenimą. Jis su Gervinu* 1856 metais įkūrė Vokietijos Hendelio draugiją *(Deutsche Händelgesellschaft)* ir vienas išleido 100 tomų — beveik visą numatytą — Hendelio kūrinių rinkinį. Jo parašyta Hendelio biografija — tai mokslo ir meilės monumentas, kurį galima lyginti su Filipo Špitos *(Spitta)* „J. S. Bachu" ir Oto Jano *(Jahn)* „Mocartu". Deja, šis veikalas liko nebaigtas ir siekia tik 1740 metus. Jį ketina užbaigti Maksas Zeifertas. (F. Chryzanderio veikalas iš naujo išspausdintas Hildesheime — Visbadene.— *Vert.)*

V. Schoelcher The life of Handel, 1857.— Šelcherio darbai, ankstesni už Chryzanderio, vertingi ne tiek dėl jų pačių, kiek dėl juose sukauptos medžiagos. Kaip jau matėme, šis brangus dokumentų rinkinys perduotas Paryžiaus konservatorijai.

Hermann Kretschmar Georg-Friedrich Händel, paskelbtas grafo Paulio Valderzės *(Waldersee)* „Muzikos paskaitų rinkinyje" *(Samlung musikalischer Vorträge, Leipzig*, 1884).

Fritz Volbach Georg Friedrich Händel (serijoje *Harmonie, Berlin*, 1898).

Du pastarieji darbai — puikios nedidelės Hendelio gyvenimo ir kūrybos apžvalgos.

J. A. Fuller Maitland The Age of Bach and Handel (The Oxford History of Music, IV t., *Oxford*, 1902).

R. A. Streatfeild Handel, London, 1909.— Ši knyga viena pirmųjų Anglijoje Hendelį išvaduoja nuo klaidingos „Mesijo" kūrėją gniuždžiusios pažiūros, kad jis buvo tik moralizuotojas ir dvasios stiprintojas. Ji parodo Hendelio kūrybos turtingumą bei laisvumą ir kai kuriais atžvilgiais atitaiso didžiąsias vokiečių parašytas biografijas. (Knyga iš naujo išspausdinta Niujorke 1964 m.— *Vert. past.*)

Ademollo G. F. Haendel in Italia.— Gazetta Musicale di Milano, XLIV, *Milano*, 1888—1889, Nr. 17—19.

Sedley Taylor The Indebtedness of Handel to works by other composers, Cambridge, 1907.

P. Robinson Handel and his Orbit, London, 1908.

Šiedu darbai skiriami Hendelio „plagiatų" klausimui.

F. Volbach Die Praxis der Händel-Aufführung, 1889.— Daktaro disertacija (apie Hendelio instrumentuotę).

Hugo Goldschmidt Die Lehre von der vokalen Ornamentik, 1907.— Apie Hendelio vokalinių kūrinių atlikimą ir, svarbiausia, apie vokalinę ornamentiką. Šiuo klausimu buvo daug diskutuota, ypač su Zeifertu, Tarptautinės Muzikos draugijos *(Internationale Musikgesellschaft)* biuleteniuose.

K. F. Weitzmann *Geschichte der Klaviermusik,* I t., 1899 (tęsta ir papildyta Zeiferto bei Fleišerio).— Apie Hendelio klavyrinius kūrinius.

Ernst David *Haendel,* 1884.

Camille Bellaigue *Les Époques de la musique,* I t., 1909.

Skaitytojams, kurie norėtų susipažinti su Hendelio biografijos šaltiniais, įdomiausi Hendelio amžininkų darbai bus šie:

Johann Mattheson *Händel* (*Ehrenpforte,* 1740).

Mainwaring *Memoirs of the life of the late G. F. Handel,* 1760. (Vertimas į vokiečių kalbą ir pastabos Matezono, 1761; į prancūzų kalbą išvertė Arno *(Arnaud)* ir Siuaras *(Suard),* 1778. Knyga iš naujo išspausdinta 1964 m. Hilversume.— *Vert.*)

Ch. Burney *Commemoration of Handel,* 1785.

John Hawkins *General History of Music,* 1788.

W. Coxe *Anecdotes of G. F. Handel and Smith,* 1799.

Vertėjo pastaba. Šia proga paminėsime ir kai kuriuos kitus, naujesnius veikalus apie Hendelį (chronologine tvarka):

P. M. Young *The oratorios of Handel, London,* 1949.

O. E. Deutsch *Handel: a documentary biography, London,* 1955.

W. Serauky *Georg Friedrich Händel. Sein Leben, sein Werk. Bd.* III—V. *Kassel-Basel-Leipzig,* 1956—1958. (Knyga pratęsia Chryzanderio veikalą ir apžvelgia Hendelio kūrybą nuo 1738 m.)

W. Dean *Handels dramatic oratorios and masques, London,* 1959.

H. Weinstock *Handel, New-York,* 1959 (I leidimas — 1946).

J. Rudolph *Händel-Renaissance.* Bd. 1—2, *Berlin,* 1960—1969.

В. Галацкая. Гендель. (Библиотечка любителя музыки.) М., 1960.

W. Rackwitz, H. Steffens *Georg Friedrich Händel. Persönlichkeit, Umwelt, Vermächtnis. Leipzig,* 1962. (Knygos didžiąją dalį sudaro iliustracijos.)

N. Flower *George Frideric Handel, his personality and his times, London,* 1964 (I leidimas — 1923).

P. M. Young *Handel, London,* 1965 (I leidimas — 1946).

R. Friedenthal *Georg Friedrich Händel in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg,* 1965.

R. Petzoldt *Georg Friedrich Händel. Sein Leben in Bildern. Leipzig,* 1965.

P. H. Lang *Georg Friedrich Handel. A Reappraisal of his Life and Work, New York,* 1966.

K. Sasse *Händel-Bibliographie,* 2. *verb. Aufl., Leipzig,* 1967.

S. Sadie *Handel, New York,* 1969.

W. Dean *Handel and the Opera seria, London,* 1970.

E. H. Müller von Asow *The Letters and Writings of*

Georg Friedrich Handel, *Freeport (N. Y.)*, 1970 (I leidimas — 1935).

Ch. Cudworth Handel, *London*, 1972.

E. J. Dent Handel, *New York*, 1972 (I leidimas Londone 1947).

Handel. A Symposium, edited by G. Abraham, *London—New York—Toronto*, 1974 (I leidimas — 1954).

A. Bell Craig Handel before England, *Darley*, 1976.

Georg Friedrich Händel. Beiträge zu seiner Biographie aus dem 18. Jahrhundert. Hrsg. von W. Siegmund-Schultze unter Mitarbeit von K. Sasse. Leipzig, 1977.

P. H. Lang Georg Friedrich Händel. Sein Leben, sein Stil und seine Stellung im englichen Geiste und Kulturleben. Kassel, 1979.

W. Siegmund-Schultze Georg Friedrich Händel, *Leipzig*, 1980. (Hendelio draugijos Halėje ilgamečio mokslinio sekretoriaus, Martyno Liuterio universiteto profesoriaus, monografija, IV praplėstas leidimas.)

Nuo Hendelio draugijos įsteigimo 1955 m. prof. dr. V. Zygmundas-Šulcė kasmet išleidžia „Hendelio metraštį" *(Händel-Jahrbuch)*. Daug svarbios mokslinės medžiagos pateikiama ir Hendeliui skiriamų konferencijų pranešimuose. Vertėjas profesoriui dr. V. Zygmundui-Šulcei reiškia nuoširdžią padėką už atsiųstas 12 puikių nuotraukų knygai iliustruoti, už konsultaciją ir leidimą pasinaudoti savo knygos duomenimis, pvz., sudarant Chronologinę lentelę.

PAAIŠKINIMAI

Chryzanderis *(Chrysander)*, Fridrichas (1826—1901) — vokiečių muzikologas. Paskelbė monumentalų 100 tomų Hendelio kūrinių leidinį (1859—1894); parašė labai vertingų muzikologijos studijų, išspausdintų svarbiausiuose anos epochos vokiečių žurnaluose.

Šiucas *(Schütz)*, Heinrichas (1585—1672) — didžiausias XVII a. vokiečių kompozitorius. Buvo Drezdene Saksonijos kurfiursto rūmų kapelmeisteris. Studijų tikslu keliavo į Italiją. Vokiečių polifoniją susiejo su nauja italų monodija. Sukūrė psalmių, motetų, pasijų, bažnytinių koncertų ir kt. Turėjo vėliau pagarsėjusių mokinių: J. Teilę *(Theile)*, Chr. Bernardą *(Bernhard)*, H. Albertą ir kt.

Rozenmiuleris *(Rosenmüller)*, Johanas (1619—1684) — vokiečių kompozitorius. Studijuodamas Leipcigo universitete, buvo ir šv. Tomo bažnyčios kantoriaus padėjėjas, paskui šv. Mikalojaus bažnyčios vargonininkas. Persekiojamas dėl nusižengimų dorovei pabėgo. Buvo muzikos mokytojas Venecijoje, vėliau kapelmeisteris Volfenbiutelyje. Sukūrė paduanų, alemandų, kurantų, baletų, bažnytinių koncertų, kantatų, motetų ir kt.

Kunau *(Kuhnau)*, Johanas (1660—1722) — vokiečių vargonininkas ir kompozitorius. Leipcigo universiteto studentas, šv. Tomo bažnyčios vargonininkas, paskui jos kantorius, universiteto „muzikos direktorius". Įsteigė draugiją *Collegium musicum*. Išspausdino kūrinių: *Neue Klavirübung, Frische Klavierfrüchte* ir kt., keletą knygų muzikos klausimais. Jo bažnytinė muzika — daugiausia kantatos. Kūryboje labai artimas Hendeliui ir J. S. Bachui, bet buvo šių nustelbtas ir greitai pamirštas.

Michaelis *(Michaël)*, Tobijas (1592—1657) — vokiečių muzikas. Buvo choro berniukas Saksonijos kurfiursto rūmuose Drezdene; paskui kantorius šv. Tomo bažnyčioje Leipcige. Paliko bažnytinio ceremonialo, religinės muzikos kūrinių.

Zeifertas *(Seiffert)*, Maksas (1860—1948) — vokiečių muzikologas. Vienas svarbiausių 1600—1750 m. Europos muzikos istorikų. Kaip sekretorius dalyvavo publikuojant leidinį „Vokiečių muzikos meno paminklai" *(Denkmäler deutscher Tonkunst)*; paskelbė „Klavyrinės muzikos istoriją". Jo dėka, be kitko, daugeliu naujų leidinių išėjo Hendelio ir Šiaurės Vokietijos meistrų kūriniai. Tarp 1904 ir 1914 m. jis išleido *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, o nuo 1918 m. ėmė leisti *Archiv für Musikwissenschaft.*

Matezonas *(Mattheson)*, Johanas (1681—1764) — vokiečių muzikas ir muzikos teoretikas. Daugiausia darbavosi savo gimtajame mieste Hamburge (1703—1709). 1703 m. atsisakė siūlytos vargonininko vietos

Liubeke, kad nereikėtų vesti (jau 29 metų) Bukstehudės dukters. 1715 m. tapo Hamburgo katalikų katedros kantoriumi ir kanauninku. Vis labiau kursdamas, turėjo atsižadėti muziko pareigų ir, atsidėjęs teorijos darbams, paskelbė daug šios srities veikalų. Rūpinosi praktikos klausimais, siekė pažangos, siūlė muzikoje atsisakyti tradicinių elementų.

Albertas *(Albert; Alberti)*, Heincas (1604—1651) — vokiečių kompozitorius. Studijavo Leipcige teisę. Drezdene su savo pusbroliu Šiucu mokėsi kompozicijos. 1631 m. paskirtas Karaliaučiaus katedros vargonininku. Sukūrė aštuonis rinkinius bažnytinių ir pasaulietinių giesmių bei dainų *(Lieder)*. Vokietijoje įvedė italų monodiją su skaitmeniniu bosu. Pelnė „šiuolaikinio vokiečių dainų kūrėjo" vardą.

Frobergeris *(Froberger)*, Johanas Jakobas (1616—1667) — vokiečių vargonininkas ir kompozitorius. Imperatoriaus rūmų Vienoje vargonininkas. Studijavo muziką Italijoje pas Dž. Freskobaldį. Laikomas vienu geriausių savo epochos klavesinistų ir vargonininkų. Savo kūryboje vaisingai susiejo italų, prancūzų ir vokiečių muzikos stilius.

Krigeris *(Krieger)*, Adamas (1634—1666) — vokiečių kompozitorius. Šv. Mikalojaus bažnyčios Leipcige, paskui Saksonijos kurfiursto rūmų Drezdene vargonininkas. Vienas žymiausių XVII a. vokiečių *Lieder* kompozitorių.

Kerlis *(Kerll)*, Johanas Kasparas, fon (1627—1693) — vokiečių vargonininkas ir kompozitorius. Gyveno Romoje, kur darbavosi su Karisimiu *(Carissimi)*, Miunchene, paskui Vienoje kaip katedros, o vėliau imperatoriaus rūmų vargonininkas. Baigė amžių Miunchene. Sukūrė daug operų, bažnytinės muzikos vargonams, religinių vokalinių kūrinių.

Štrunkas *(Strungk)*, Nikolausas Adamas (1640—1700) — vokiečių smuikininkas, vargonininkas ir kompozitorius. Dirigavo Hamburgo miesto tarybos kapelai. Galiausiai tapo Saksonijos kurfiursto rūmų Drezdene kapelmeisteriu. Garsėjo kaip virtuozas smuikininkas. Parašė operų ir instrumentinės muzikos kūrinių.

Naujasis Brandenburgo kurfiurstas. Turima galvoje būsimasis Prūsijos karalius (nuo 1701) Fridrichas I, Fridricho Vilhelmo sūnus. Jis įkūrė Halės universitetą (1694), Prūsijos Meno akademiją (1696), Prūsijos Mokslų akademiją (1700). Po 1700—1711 m. maro ėmė kolonizuoti Mažąją Lietuvą.— Didžiuoju vadinamas Brandenburgo kurfiurstas Fridrichas Vilhelmas iš Hohencolernų dinastijos. Jis prijungė prie Brandenburgo Prūsijos hercogystę.— Karaliumi seržantu pramintas Fridrichas Vilhelmas I, Fridricho I sūnus, Prūsijos karaliumi tapęs 1713 m. Jis rėmė imperatorių Leopoldą I Ispanijos įpėdinystės kare, kariavo su Švedija ir Prancūzija. Stiprino baudžiavą, dar intensyviau kolonizavo M. Lietuvą teikdamas didelių privilegijų kolonistams iš Pietų Vokietijos ir kt. Buvo labai griežtas ir darbingas. Vienintelė jo pramoga būdavusi *Tabakskollegium* vakarais, kai su artimiausiais bendradarbiais išrūkydavo begales pypkių ir ištuštindavo daugybę bokalų alaus. Jis reformavo ir padidino kariuomenę; įvedė

rekrūtų sistemą; kareivius pavertė automatais. Vedė triskart. Sofija Šarlota Hanoverietė buvo antroji jo žmona.

Torelis *(Torelli)*, Džuzepė (1658—1709) — italų kompozitorius ir smuikininkas. Altistas San Petronio bažnyčioje Bolonijoje. Paskui darbavosi Vienoje, Brandenburgo kurfiursto rūmuose. Grįžęs į Boloniją minėtoje bažnyčioje ėjo smuikininko pareigas. Bolonijos muzikinės mokyklos pradininkas. Originaliai reiškėsi ypač savo *sinfonie* (įvadinėse kantatų ir kt. pjesėse). Pakeitė *concerto grosso* sandarą, pagausino jo instrumentuotę.

Pistokis *(Pistocchi)*, Frančeskas (1659—1726) — italų kompozitorius. Ypač žinomas kaip dainininkas ir dainavimo mokytojas; dėstė *bel canto*. Parašė operų, oratorijų.

Ariostis *(Ariosti)*, Atilijas (1666—apie 1740) — italų kompozitorius, dainininkas, violončelistas, vargonininkas. Servitų („Marijos tarnų") ordino vienuolis. Darbavosi valdovų rūmuose Mantujoje, Berlyne, Vienoje. Tebegrojamos jo sonatos, kantatos, oratorijos. Parašė bent 23 operas.

Bonončinis *(Bononcini)*, Džovanis Batista (1670—apie 1750) — žinomos italų kompozitorių giminės atstovas. Buvo vunderkindas. Gyveno Bolonijoje, Romoje, Berlyne, Paryžiuje. Pakviestas į Londoną, kur varžėsi su Hendeliu. Susikompromitavo paskelbęs savo pavarde vieną Ločio *(Lotti)* madrigalą ir turėjo palikti Londoną. Keliaudamas po Europą, statė operas, bet neaišku, kurių autorystė priskirtina jam, nes anais laikais mėgta kurti operas, sudarytas iš pastičų — įvairių autorių kūrinių fragmentų.

Bernardas *(Bernhard)*, Christofas (1627—1692) — vokiečių kompozitorius ir muzikos teoretikas. Buvo H. Šiuco mokinys ir jo kapelos Drezdene dalyvis. Didelę įtaką jam padarė Italijoje Karisimis. Bernardo kūriniai perdėm vokaliniai (kantatos, choralai, mišios, psalmės). Savo raštuose jis pabrėžia retorikos vaidmenį muzikoje.

Teilė *(Theile)*, Johanas (1646—1724) — vokiečių kompozitorius, Šiuco mokinys. Dėstė muziką Štetine ir Liubeke, paskui persikėlė į Hamburgą. Buvo kapelmeisteris Volfenbiutelyje. Paliko mišių, Pasiją pagal Matą, kantatų, instrumentinių pjesių, traktatų apie kontrapunktą.

Kuseris (*Kusser* arba *Cousser*), Johanas Sigizmundas (1660—1727) — vokiečių kompozitorius. 1674—1782 m. buvo Liuli mokinys Paryžiuje. Po to Braunšveigo kurfiursto Volfenbiutelyje kapelmeisteris. Būdamas Hamburgo operos direktoriumi, labai pagyvino jos veiklą. Didelis nenuosėda — gyveno dar ir Augsburge, Niurnberge, Anglijoje, Airijoje, kur dirbo Dublino katedros kapelmeisteriu. Parašė operų. Italų ir prancūzų įtakoje vokiečių muziką nukreipė į tvirtesnį dramatinį stilių.

Keizeris *(Keiser)*, Reinhardas (1674—1739) — vokiečių kompozitorius. Iš Volfenbiutelio su Kuseriu atsikėlė į Hamburgą. Čia 1703 m. kartu su Druske ėmė vadovauti operai. Prasiskolinęs pabėgo, bet kredito-

riams atsiteisė vedęs turtingą nuotaką. Gyveno Kopenhagoje, Štutgarte, Sankt Peterburge, kur dirigavo imperatoriškojoje operoje. Buvo karaliaus rūmų kapelmeisteris Kopenhagoje. Nuo 1728 m. gyveno vėl Hamburge. Parašė daugybę (116) operų. Jis užima vieną pirmųjų vietų vokiečių dramatinėje muzikoje. Sukomponavo ir serenadų, kamerinės, įvairaus žanro religinės muzikos.

Aristoksenie čiai — graikų filosofo ir muziko Aristokseno (g. apie 350 m. pr. m. e.) šalininkai. Jis mokė, kad muzikoje reikia daug vietos skirti jausmui ir patirčiai. Jo sistema šiuo atžvilgiu priešinga Pitagoro teorijai ir buvo palankiai sutikta. Be daugelio kitų veikalų, jis parašė „Harmonijos pagrindus"— tai seniausias žinomas išlikęs muzikos traktatas.— Aristokseno mokiniai buvo vadinami „ausies harmonistais", Pitagoro —„skaičiaus harmonistais".

Hasleris *(Hassler)*, Hansas Leo (1564—1612) — vokiečių kompozitorius. Mokėsi Venecijoje. Darbavosi imperatoriaus Rudolfo II rūmuose Vienoje, buvo Saksonijos kurfiursto kapelos vargonininkas Drezdene. Savo pasaulietinėje ir bažnytinėje vokalinėje muzikoje senesniąją polifoniją jungė su nauju italų madrigalo stiliumi.

Erlebachas *(Erlebach)*, Filipas Heinrichas (1657—1714) — vokiečių kompozitorius. Buvo kunigaikščio rūmų kapelmeisteris Rudolštate. Dauguma jo kūrinių — religinės vokalinės kompozicijos.

Blou *(Blow)*, Džonas (1649—1708) — anglų kompozitorius. Buvo Vestminsterio vienuolyno vargonininkas, vadovavo karaliaus koplyčios muzikantams; Perselio *(Purcell)* mokytojas, paskui kolega. Parašė „Venerą ir Adonį"—„kaukę karaliaus pramogai", primenančią Liuli operas. Atsidėjęs religinei muzikai, sukūrė daug antemų, psalmių, odžių. Palaidotas Vestminsteryje.

Drury Lane teatras — vienas seniausių Londone. Atidarytas 1663 m.; 1672 m. nukentėjo nuo gaisro; 1674 m. atstatytas; 1791 m. nugriautas; 1794 m. vėl pastatytas ir pagaliau vėl atidarytas 1812 m. Beveik visą XVIII a. antrąją pusę čia su didžiausiu pasisekimu buvo statomos operos; vaidinta ir tragedijos bei dramos.

Haymarket teatras įkurtas 1720 m. šio pavadinimo Londono gatvėje, tarp Pikadilio aikštės *(Piccadilly Circus)* ir Pel Melo *(Pall Mall)* gatvės.

Leo *(Leo)*, Leonardas (1694—1744) — italų kompozitorius. Buvo karaliaus kapelos vargonininkas Neapolyje. Skarlačiui mirus, dėstė konservatorijoje. Sukomponavo daug kūrinių scenai, oratorijų, religinės muzikos. Buvo violončelistas virtuozas, išpopuliarinęs šį instrumentą Italijoje.

Utrechto taikos sutartis, kuria buvo baigtas Ispanijos įpėdinystės karas, susidėjo iš keleto sutarčių, pasirašytų Utrechte 1713 m., ir buvo papildyta Raštato ir Badeno sutartimis tarp Prancūzijos ir Austrijos (1714). Svarbiausi punktai: Pilypas V buvo pripažintas Ispanijos ka-

raliumi; Ispanijos Niderlandai, Milanas, Neapolis ir Sardinija perleisti Austrijai; Gibraltaras ir Menorka — Britanijai, Sicilija — Savojai. Prancūzija pripažino Hanoverių dinastiją Anglijos soste. Pilypas V atsisakė paveldėjimo teisės į Prancūzijos sostą. Šios sutartys buvo naudingiausios Anglijai, apie du šimtmečius garantavo jai hegemoniją pasaulio politikoje, jūrose ir prekyboje.

B u t š t e t a s *(Buttstedt)*, Johanas Heinrichas (1666—1727) — vokiečių kompozitorius ir vargonininkas. Vargonininkavo Erfurte. Savo veikale *Ut mi sol, re fa la, tota musica et harmonia aeterna* (1716) stengėsi apginti tradicinę muzikos sistemą; dėl to polemizavo su Matezonu.

V o l p o l a s *(Walpole)*, Robertas (1676—1745) — anglų valstybininkas, vienas vigų partijos vadų. 1721 m. tapo finansų ministru. Dominavo visai Anglijos politikai prie Jurgio II iki 1742 m. Padėjo pagrindą dabartiniam Britanijos parlamentiniam režimui.

Ž a l i e j i ir m ė l y n i e j i — politinės partijos VI a. Bizantijos imperijoje. „Žalieji" atstovavo monofizitams, „mėlynieji"— ortodoksams. 532 m. abi šios partijos susivienijo ir Nikoje pakėlė maištą prieš imperatorių Justinianą I ir imperatorę Teodorą.

K a r o l i s E d v a r d a s — Jokūbo Stiuarto sūnus. Norėdamas atsikariauti Stiuartų sostą, bandė išsikelti į Škotiją. Nugalėjęs anglų kariuomenę prie Prestonpanso (1745), įsiveržė į Angliją, bet buvo nugalėtas prie Kalodeno (1746). Taigi jakobistai, Stiuartų šalininkai, Hanoverių dinastijos priešai, galutinai pralošė.

A r n a s *(Arne)*, Tomas (1710—1778) — vienas garsiausių savo epochos anglų kompozitorių. Parašė daugiau kaip 30 operų, 2 oratorijas, 8 simfonijas, koncertų vargonams ir kt. Ir šiandien žinoma jo melodija *Rule Britannia* — anglų patriotinis himnas, raginantis viešpatauti jūrose. Jo muzika lengva, ne originali, siekė betarpiško efekto.

S i n g a k a d e m i e („Dainavimo akademija") — pasaulietinių chorų susivienijimas Vokietijoje dideliems chorų kūriniams atlikti, sudarytas pagal kompozitoriaus K. F. Celterio *(Zelter)* 1791 m. Berlyne įsteigtos „Dainavimo akademijos" pavyzdį.

G r a u n a s *(Graun)*, Karlas Heinrichas (1703—1759) — vienas iš trijų brolių, XVIII a. vokiečių muzikų. 1735 m. būsimasis Prūsijos karalius Fridrichas II jį paskyrė „muzikos direktoriumi" Reinsberge, kur Graunas parašė 50 kantatų, o tapęs karaliumi jo globėjas pavedė jam Berlyne įsteigti italų operą, kuriai Graunas sukomponavo 27 draminius kūrinius. Jis sukūrė ir daug vertingos religinės muzikos.

F u k s a s *(Fux)*, Johanas Jozefas (1660—1741) — vokiečių kompozitorius ir muzikos teoretikas. Gyveno Vokietijoje, Prancūzijoje, Italijoje, o nuo 1696 m.— Vienoje, kur buvo vyriausias kapelmeisteris prie trijų imperatorių — Leopoldo, Juozapo I ir Karolio VI. Pastatė Vienoje apie 30 operų, sukomponavo 50 mišių, apie 10 oratorijų, 36 trio-sonatas, iš viso apie 450 kūrinių. Parašė lotynų kalba didaktinį veikalą *(Gradus ad Parnassum...)*, iš kurio mokėsi tokie muzikai kaip Haidnas, Mocartas ir kt.

J o m e l i s *(Jomelli)*, Nikolas (1714—1774) — italų kompozitorius. Jo kūriniai turėjo pasisekimą Romoje, Bolonijoje, Venecijoje, kurios konservatorijoje jis dėstė. Sukomponavo bažnytinės muzikos ir buvo paskirtas Šventojo sosto kapelmeisterio koadjutoriumi, šv. Cecilijos akademijos nariu. Pagyvenęs Vienoje, kur susidraugavo su Metastazijumi ir parašė 9 operas, 1749 m. vėl užėmė savo postą šv. Petro bazilikoje Romoje. Tapęs kapelmeisteriu Portugalijos karaliaus rūmuose, sukūrė daug komiškų operų ir operų *seria*, baletų. Karalius jam paskyrė pensiją; tada Jomelis grįžo į gimtąją Italiją, kur toliau rašė operas ir kantatas. Paskutinis jo kūrinys — garsusis *Miserere*.

B a r b e r i n i a i — romiečių giminė, kurios garsiausias atstovas buvo Mateo B., tapęs popiežiumi Urbonu VI. Barberinių rūmai Romoje buvo garsus meno centras, su teatru, padariusiu didžiulę įtaką muzikinės dramos raidai Romoje.

M u g ė s t e a t r a i *(Théâtres de la foire)* buvo vadinami įvairūs spektakliai, apie du šimtmečius (nuo 1596 m.) rengti garsiose Paryžiaus Sen Žermeno ir Sen Lorano mugėse. Ilgainiui mugės teatrai ėmė vaidinti pjeses su dialogais, italų komedijos tipais, arijetėmis — tai buvo lyg komiškųjų operų užuomazga. Gindamos savo privilegijas, Paryžiaus *Comédie Française* ir Opera išsirūpino, kad mugės teatruose būtų uždrausti dialogai, paskui net ir monologai. 1710 m. uždrausta daina, žodžiai ir šokis. Mugių teatras į tai atsakė sumaniu išradimu — nebyliomis pjesėmis. Aktorius gestikuliuodavo, orkestras grodavo melodijas, o publika choru dainuodavo kupletus, didelėmis raidėmis surašytus plakatuose. Tada „didieji artistai" privertė sumažinti orkestrą ir pakelti bilietų kainas. Po įvairių peripetijų Mugės teatras 1762 m. susiliejo su Italų komedija.

K a r t e r *(Carter)*, Elizabeta (1717—1806) — anglų poetė ir vertėja. Ilgai bičiuliavosi su daugeliu žymių anglų literatų. 1807 m. išleisti jos memuarai.

D e B r o s a s *(De Brosses)*, Šarlis (1709—1777) — prancūzų teismo pareigūnas ir rašytojas. Buvo aukščiausiojo teismo pirmininkas Dižone, iš kurio ištremtas dėl savo nepriklausomų pažiūrų. Mėgo literatūrą ir meną. Į Prancūzijos akademiją nepateko dėl Voltero veto,— su šiuo susipyko dėl miško pardavimo bylos. Parašė knygų. Savo „Kasdieniniuose laiškuose" *(Lettres familières écrites d'Italie)*, kuriuos jau po jo mirties sudarė ir išleido draugai dižoniečiai, jis įdomiai pasakoja apie Italijos tapybos paveikslus, knygas, antikos kūrinius, moteris ir visuomenę.

G r a u p n e r i s *(Graupner)*, Kristofas (1683—1760) — vokiečių kompozitorius. Buvo Hamburgo operos akompaniatorius Keizerio, vėliau — Heseno-Darmštato landgrafo kapelmeisteris. Sukūrė operų, siuitų klavesinui, simfonijų, kamerinės ir bažnytinės muzikos.

K a v a l i s *(Cavalli)*, Pjetras Frančeskas (tikroji pavardė — *Caletti-Bruni*; 1602—1676) — italų kompozitorius. Buvo vargonininkas, paskui kapelmeisteris šv. Morkaus katedroje Venecijoje. 1660 m. Liudviko XIV vestuvių proga atidarydamas Tiuilri teatrą, Mazarinis pakvietė Kavalį

į Paryžių. Šis savo operą „Kserksas" pritaikė vaidinti didžiojoje Luvro galerijoje, įvesdamas į ją Liuli sukurtus šokius. Tačiau vaidinimo sėkmė buvo priskirta tik Liuli; taip buvo ir vėliau. Nusivylęs Kavalis grįžo į Veneciją. Jis atsidėjo beveik vien muzikiniam teatrui; parašė apie 42 operas. Jo kūrybai ypač būdingas dramatiškas rečitatyvas.

Gervinus *(Gervinus)*, Georgas Gotfridas (1805—1871) — vokiečių istorikas ir politikas. Dėstė Heidelbergo ir Getingeno universitetuose. 1848 m. per revoliuciją išrinktas nacionalinio susirinkimo Frankfurte nariu, kur buvo vienas iš opozicijos vadų. Pasitraukęs iš visuomeninio gyvenimo ir profesūros, parašė „Vokiečių nacionalinės poezijos istoriją" (5 tomus) ir monumentalią 8 tomų „XIX amžiaus istoriją nuo Vienos kongreso" (1855—1866). Jį galima laikyti Vokietijos literatūros istorijos pradininku.

CHRONOLOGINĖ LENTELĖ

1622 — Breslau (dabar Vroclavas) mieste, Silezijoje, gimsta būsimojo kompozitoriaus tėvas Georgas Hendelis *(Händel)*. Jis tarnauja mediku („barzdaskučiu chirurgu") Saksonijos kariuomenėje ir galiausiai pas Saksonijos hercogą Augustą.

1632 — Gimsta Liuli *(Lully)*.

1637 — Gimsta Ditrichas Bukstehudė *(Buxtehude)*.

1654 — Gimsta Agostinas Stefanis *(Steffani)*.

1659 — Gimsta Perselis *(Purcell)*.

1663 — Gimsta Cachovas *(Zachow)*.

1665 — Georgas Hendelis nusiperka Halėje gražų namą, kuris ir šiandien tebestovi; dabar tai *Händelhaus* (*Grosse Nicolaistr.* 5) — muziejus ir Hendelio draugijos būstinė.

1667 — Lietuvoje: Vilniaus universiteto profesorius Ž. Liauksminas išleidžia pirmą lietuvių muzikologijos veikalą — vadovėlį „Muzikos menas ir praktika" *(Ars et praxis musica)*.

1681 — Gimsta Johanas Matezonas *(Mattheson)*, Georgas Filipas Telemanas.

1683 — Georgas Hendelis antrąkart veda (pastoriaus dukterį Dorotėją Taust).— Gimsta Ramo *(Rameau)*.

1685 — vasario 23 d. Halėje gimsta būsimasis kompozitorius Georgas Fridrichas Hendelis *(Georg Friedrich Händel)*.— Tais pat metais gimsta Johanas Sebastianas Bachas, Domenikas Skarlatis *(Scarlatti)*.

1693/94 — Georgas Hendelis su sūnumi nukeliauja į Veisenfelsą; pasiklausęs, kaip berniukas groja vargonais, Saksonijos hercogas pataria jį mokyti muzikos. Grįžęs į Halę, tėvas leidžia jį mokytis pas Cachovą.

1694 — Įkuriamas Halės universitetas.

1695 — Miršta Perselis.

1696 — Vienuolikmetis Hendelis nuvyksta į Berlyną „pareikšti pagarbos" Brandenburgo kurfiurstui (būsimajam Prūsijos karaliui Fridrichui I) ir koncertuoja kaip klavesinistas.

1697 — Miršta Hendelio tėvas. Halėje Hendelis komponuoja bažnytines kantatas ir vargonų muziką.

1698—1700 — Hendelis mokosi Halės gimnazijoje.

1701 — Fridrichas I — pirmas Prūsijos karalius.— Hendelis susipažįsta su Telemanu, pradeda vargonuoti vienoje Halės bažnyčių.

1702 — Hendelis įstoja į Halės universitetą, vargonininkauja reformatų katedroje.— Anglijoje sostą užima karalienė Ona.

1703 — Hendelis persikelia į Hamburgą, čia ima dirbti smuikininku ir klavesinistu operoje *(Gänsemarktoper)*, kuriai vadovauja Reinhardas Keizeris *(Keiser)*. Susipažįsta su muzikos teoretiku ir

kompozitoriumi Johanu Matezonu; rugpjūtyje abu drauge aplanko Liubeke Ditrichą Bukstehudę.— J. S. Bachas kurį laiką dirba smuikininku Veimare, paskui persikelia vargonininkauti į Arnštatą; iš ten ir jis (pėsčias) aplanko Bukstehudę.

1704 — Hendelis susivaidija su Matezonu.

1705 — Hamburge didelio pasisekimo susilaukia pirmoji Hendelio opera „Almyra". Hendelis atsisako tarnybos operoje ir verčiasi pamokomis.

1706 — Metų pabaigoje iškeliauja į Italiją, kuria kantatas.

1707 — Hendelis Romoje ir Florencijoje. Ten pastatoma jo pirma itališkoji opera „Rodrigas".— J. S. Bachas pradeda vargonininkauti Miulhauzene, nuo kitų metų — Veimaro hercogo rūmuose.— Miršta Bukstehudė.

1708 — Hendelis Venecijoje: draugystė su Domeniku Skarlačiu; Romoje: oratorijos „Prisikėlimas", „Laiko ir tiesos triumfas", kantata „Apolonas ir Dafnė"; pažintis su A. Koreliu, A. Skarlačiu, B. Marčelu; Neapolyje — serenada „Acis, Galatėja ir Polifemas".

1709 — Hendelis Venecijoje. Trečiąkart lankosi Romoje. Venecijoje pastatoma jo opera „Agripina".

1710 — Hendelis (formaliai iki 1716) Hanoverio kurfiursto rūmų kapelmeisteris. Apsilanko Halėje. Vėlyvą rudenį per Diuseldorfą ir Olandiją nuvyksta į Angliją.— Gimsta Pergolezis *(Pergolesi).*

1711 — „Rinaldo" premjera Londone. Vasaros pradžioje Hendelis grįžta į Hanoverį, rudenį apsilanko Halėje.

1712 — Nuo rudens pabaigos Hendelis vėl Londone. Karaliaus teatre *(King's Theatre)* pastatoma jo opera „Ištikimasis piemuo".— Miršta Cachovas.

1713 — Karaliaus teatre „Tesėjo" premjera. Minint Utrechto taikos sutarties pasirašymą, atliekamas Hendelio Utrechto *Te Deum.* Hercogas Berlingtonas *(Burlington)* pasikviečia Hendelį į savo rūmus Pikadilyje; pažintis su Popu *(Pope),* Gėjumi *(Gay),* Arbetnotu *(Arbuthnot).*— Prūsijos karaliumi tampa Fridrichas Vilhelmas I, pramintas karaliumi seržantu.— Miršta Korelis *(Corelli).*

1714 — Lietuvoje: sausio 1 d. Lazdynėliuose, Mažojoje Lietuvoje, gimsta Kristijonas Donelaitis.— Anglijoje miršta karalienė Ona; pradeda valdyti karalius Jurgis I iš Hanoverių dinastijos. Vyriausybės galva tampa Robertas Volpolas *(Walpole).*— Gimsta Christofas Vilibaldas Gliukas.

1715 — Karaliaus teatre operos „Amadis" premjera.

1716 — Vasarą Hendelis kartu su karaliaus palyda nuvyksta į Hanoverį; čia kuria Pasiją pagal Brokesą (atlikta Hamburge 1717?). Aplanko Drezdeną, Hamburgą, Ansbachą ir (ketvirtąkart) Halę. Metų pabaigoje grįžta į Londoną.— Hanoveryje miršta Gotfridas Vilhelmas Leibnicas.

1717 — Grafo Kernarvono *(Carnarvon)* pakviestas, Hendelis apsigyvena „Kenonso" pilyje; čia sukomponuoja vienuolika „Čandoso antemų" *(Chandos Anthems).* Virš Temzės atliekama „Muzika ant

vandens".— J. S. Bachas persikelia dirbti kapelmeisteriu į Keteno *(Köthen)* hercogo rūmus.

1718 — Miršta Hendelio sesuo Dorotėja Sofija Michaelsen. Pastoralės „Acis ir Galatėja" premjera.

1719 — Londone įkuriama Karališkoji muzikos akademija *(Royal Academy of Music)* itališkoms operoms atlikti. Jos pirmajam sezonui pasiruošti Hendelis vyksta į Vokietiją.

1720 — Karaliaus teatre atidaromas pirmasis Karališkosios muzikos akademijos sezonas vadovaujant Hendeliui. Pastatoma opera „Radamistas". „Kenonse" atliekama pirma Hendelio angliškoji oratorija — kaukė *(masque)* „Amanas ir Mardokėjus". Išspausdinamas siuitų klavyrui I tomas.

1721 — Pastatomos operos „Mucijus Scevola", „Floridantas". Hendelis perka namą Londone *(Brook Street, 57)*.

1722 — 4-ojo operos sezono atidarymas. Iš Italijos atvyksta Frančeska Kuconi *(Cuzzoni)*.— Išeina Bacho „Gerai temperuoto klavyro" I tomas.

1723 — Pastatomos operos „Otonas" (didelis pasisekimas) ir „Flavijus" (menkas pasisekimas). J. S. Bachas tampa Leipcigo šv. Tomo bažnyčios kantoriumi, vėliau ir *Collegium musicum* direktoriumi.

1724 — Pastatomos operos „Julijus Cezaris" ir „Tamerlanas".— Gimsta Emanuelis Kantas.

1725 — Pastatoma opera „Rodelinda".— Miršta Aleksandras Skarlatis.

1726 — Hendelis tampa Anglijos piliečiu ir karališkosios kapelos kompozitoriumi.— Pastatomas „Scipionas" ir „Aleksandras" (su Faustina Bordoni).

1727 — Pastatomas „Admetas".— Miršta karalius Jurgis I. Jurgio II karūnavimo proga atliekamos Hendelio „Karūnavimo antemos". Pastatomas „Ričardas I".

1728 — Pastatoma Gėjaus ir Pepušo „Elgetų opera" *(Beggar's Opera)*. Hendelio operų „Sirojė" ir „Ptolomėjus" premjeros. Karaliaus teatras turi užsidaryti. Įsteigiama Naujoji karališkoji muzikos akademija (vadovai Hendelis ir Heidegeris).— Miršta Stefanis.

1729 — Hendelis nuvyksta į Italiją, vasarą Halėje aplanko savo motiną, po to grįžta į Londoną. Operos „Lotaras" premjera (menkas pasisekimas).— Bacho Pasija pagal Matą. Gimsta Gotholdas Efraimas Lesingas.

1730 — Pastatoma „Partenopė". Halėje miršta Hendelio motina.

1731 — Pastatomas „Poras".

1732 — Operų „Edzijus" ir „Sosarmas" premjera. Atliekama oratorijos „Estera" nauja redakcija.— Gimsta Jozefas Haidnas.

1733 — Operos „Rolandas" ir oratorijos „Debora" premjeros. Įkuriama konkurencinė „Bajorijos opera" *(Nobility Opera)*, dalyvaujant Hendelio atleistam kastratui Senezinui (muzikinis vadovas — N. Porpora). Hendelis palieka Karališkąją muzikos akademiją ir nusprendžia įsteigti nuosavą operos teatrą, tuo tikslu keliauja į Italiją ieškoti naujų dainininkų. Volšas išleidžia Hendelio 6 sonatas op. 2. Oksforde surengiamas Hendelio muzikos festivalis,

įvyksta oratorijos „Atalija" premjera. Hendelis atsisako Oksfordo universiteto garbės daktaro vardo.— Bacho Mišios *h-moll*.

1734 — „Ariadnės" premjera. *Covent Garden* teatro sezonas atidaromas operos „Ištikimasis piemuo" antruoju variantu, į kurį įterpiamas Hendelio baletas „Terpsichorė". Paskelbiami *6 concerti grossi* op. 3.

1735 — „Ariodanto" ir „Alcinos" premjeros. Hendelis išvyksta gydytis į Tanbridž Velso kurortą. Susipažįsta su Č. Dženensu, būsimuoju Hendelio oratorijų libretistu.— Gimsta Johanas Kristianas Bachas.

1736 — „Aleksandro pokylio" premjera *Covent Garden* teatre. „Atalantos" premjera Velso princo vestuvių proga. Hendelis diriguoja 15 savo kūrinių koncertų. Miršta Džovanis Batista Pergolezis.

1737 — „Arminijaus", „Džustino" ir „Berenikės" premjeros. Gavėnios metu atliekamos anksčiau sukurtos Hendelio oratorijos ir koncertai vargonams. Hendelį apima depresija, jis suparalyžiuojamas. Vasaros pabaigoje, intensyviai gydant Achene, atstatoma Hendelio sveikata. Heidegeris atidaro naują sezoną, subankrutavus abiem konkurencinėms antreprizėms. Vestminsteryje pirmąkart atliekama „Gedulo antema karalienei Karolinai".

1738 — „Faramondo" premjera Karaliaus teatre. „Kserkso" premjera. Baigiamos oratorijos „Saulius" ir „Izraelis Egipte". Išspausdinamas pirmas koncertų vargonams rinkinys.

1739 — „Sauliaus" ir „Izraelio Egipte" premjeros. Spalio mėnesį Hendelis sukuria 12 *concerti grossi* op. 6. Pirmąkart atliekama „Odė šv. Cecilijai".

1740 — Oratorijos *L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato* („Apie Džiaugsmą, Liūdesį ir Santūrumą") premjera. Hendelis baigia paskutiniąją operą „Deidamija".— Prūsijos karaliumi tampa Fridrichas II, vadinamas Didžiuoju.

1741 — „Deidamijos" premjera. Sukurtas „Mesijas". Hendelis atvyksta į Dubliną. Abonementiniai koncertai.— Miršta Vivaldis.

1742 — „Mesijo" premjera Dubline. Hendelis grįžta į Londoną.

1743 — „Samsono" premjera *Covent Garden* teatre Londone. Tame pačiame teatre pirmąkart atliekamas „Mesijas".— Per Austrijos įpėdinystės karą austrai, olandai ir hanoveriečiai nugali prancūzus prie Detingeno kaimo, Bavarijoje. Pergalei pažymėti atliekamas Hendelio Detingeno *Te Deum*.

1744 — Oratorijų „Semelė" bei „Juozapas ir jo broliai" premjeros.— Gimsta Herderis. Išeina Bacho „Gerai temperuoto klavyro" II dalis.

1745 — „Heraklio" premjera *Covent Garden* teatre. Karaliaus teatro inscenizuojamas „Baltazaras". Hendelis vėl suserga ir Karaliaus teatre nieko nebestato.

1746 — „Proginės oratorijos" premjera *Covent Garden* teatre. Mūšyje prie Kalodeno anglai nuslopina škotų sukilimą. Hendelis bendradarbiauja su Gliuku.

1747 — „Judo Makabiejaus" premjera *Covent Garden* teatre.

1748 — „Aleksandro Balo" ir „Jozujės" premjeros *Covent Garden* teatre.

1749 — „Zuzanos" ir „Saliamono" premjeros. Acheno taikai pažymėti Grinparke atliekama „Fejerverko muzika".

1750 — „Teodoros" premjera *Covent Garden* teatre. „Mesijo" premjera Pamestinukų prieglaudoje *(Foundling Hospital)*. Vasarą Hendelis paskutinį kartą aplanko Vokietiją (Halę).— Miršta J. S. Bachas.

1751 — *Covent Garden* teatre atliekamos oratorijos „Heraklio pasirinkimas" ir „Jeftė". Hendelis ima akti.

1752 — Nepavykusi akių operacija. Visiškas aklumas.

1756 — Gimsta Mocartas. Prasideda Septynerių metų karas.

1757 — Hendelis baigia oratorijos „Laiko ir tiesos triumfas" 3-ąjį variantą, kuris atliekamas *Covent Garden* teatre. Miršta Domenikas Skarlatis.

1759 — Hendelis paskutinį kartą pasirodo viešumoje *Covent Garden* teatre atlikdamas „Mesiją" (balandžio 6 d.); naujas apopleksijos smūgis. Balandžio 14 d. Hendelis miršta. Balandžio 20 d. palaidojamas Vestminsterio vienuolyne.— Gimsta Šileris.

1760 — Išeina pirmoji Hendelio biografija, parašyta Džono Meinvoringo *(Mainwaring)*.

1764 — Miršta Johanas Matezonas.

1767 — Miršta Telemanas.

1772 — „Mesijas" pirmą kartą atliekamas Vokietijoje, Hamburge.

1780 — Mažojoje Lietuvoje miršta Kristijonas Donelaitis.

1784 — Londone, Vestminsterio vienuolyne, surengiamas didelis Hendelio festivalis *(Handel Commemoration)* kompozitoriaus gimimo 100-osioms metinėms paminėti (per klaidą — metais anksčiau).

1786 — „Mesijas" atliekamas Berlyne.

Nuo XIX a. pradžios dažnai atliekamos Hendelio oratorijos, ypač „Mesijas" ir „Judas Makabiejus".

1856 — Vokietijoje įsteigta Hendelio draugija *(Deutsche Händelgesellschaft)*.

1858—1867 — Išeina trys Chryzanderio (nebaigtos) Hendelio biografijos tomai.

1859—1894 — Fridrichas Chryzanderis išleidžia Hendelio kūrinius (100 tomų *in folio*).

1859 — Hendelio iškilmės Halėje (atliekamas „Samsonas", atidengiamas Heidelio *(Heidel)* sukurtas paminklas Hendeliui).

1878 — Hamburge pastatoma Hendelio „Almyra" (minint operos teatro įsteigimo 200 metų sukaktį).

1906 — Hendelio iškilmės Berlyne ir Bonoje.

1920 — Hendelio festivalių Getingene pradžia, pastatomos Hendelio operos („Rodelinda" ir kt.).

1922 — Hendelio iškilmės Halėje.

1925 — Hendelio iškilmės Leipcige.

1925—1935 — Veikia Naujoji Hendelio draugija (1928—1933 m. leidžia „Hendelio metraštį").

1926 — Darbininkiškos Hendelio iškilmės Leipcige.

1935 — Hendelio iškilmės Halėje (250 metų gimimo sukakties proga).

1948 — Hendelio gimtajame name Halėje atidaromas jo muziejus.
1952 — Halėje pradedami rengti kasmetiniai Hendelio festivaliai.
1955 — Halėje įsteigiama Hendelio draugija *(Georg-Friedrich-Händel-gesellschaft)*. Pradedamas leisti naujas „Hendelio metraštis" *(Händel Jahrbuch)* ir naujas Hendelio kūrinių leidinys *(Hallische Händelausgabe)*.
1959 — Hendelio pagerbimas Vokietijos Demokratinėje Respublikoje minint jo mirties 200 metų sukaktį.
1976 — 25-asis Hendelio festivalis Halėje.

TURINYS

РОМЕН РОЛЛАН. *ГЕНДЕЛЬ.* На литовском языке. Серия «Силуэты». Перевел с французского *Витаутас Кауняцкас.* Издательство «Вага», 232600, Вильнюс, пр. Ленина 50

ИБ № 3242

ROMENAS ROLANAS. *HENDELIS*. Redaktorė *A. Adomavičiūtė*. Dailininkas *K. Paškauskas*. Men. redaktorius *S. Chlebinskas*. Techn. redaktorė *B. Šlivinskienė*. Korektorė *T. Ališkevičienė*.
Duota rinkti 1983.01.31. Pasirašyta spaudai 1983.07.19. Leidinio Nr. 10784. Formatas 84×108¹/₃₂. Spaudos popierius Nr. 2. Garnitūra „Baltika", 9 punktų. Iškilioji spauda. 9,2 sąl. sp. l. 0,8 (įkl.) sąl. sp. l. 10,4 sąl. sp. atsp. 11,7 apsk. leid. l. Tiražas 30000 egz. Užsakymas 252. Kaina 1 rb. „Vagos" leidykla, 232600, Vilnius, Lenino pr. 50. Spaudė K. Poželos spaustuvė, 233000, Kaunas, Gedimino 10

Rolanas R.

Ro-82 Hendelis.—V.: Vaga, 1983.—173 p., gaid., 8 iliustr. lap.—(Siluetai).

Bibliogr., p. 156—158, ir išnašose.

G. F. Hendelis — vienas žymiausių XVIII a. kompozitorių, kurių šlovė neblėsta ir šiandien. Garsaus prancūzų rašytojo ir muzikos istoriko knyga supažindina skaitytojus su turiningu ir herojišku didžiojo kompozitoriaus gyvenimu, svarbiausiais jo kūriniais ir epocha.

R $\frac{4905000000—190}{M852(08)—83}$ 301—83

BBK 85.23(3)+84.4 Pr
78U

„Vagos" leidykla išleido šiuos
Romeno Rolano kūrinius:

ŽANAS KRISTOFAS. 1946—1951; 1974

BETHOVENAS. 1959

UŽBURTOJI SIELA. 1951—1952

KOLA BRENJONAS. 1966; 1971